VERDI · IL TROVATORE

CARLO MARIA GIULINI

Deutsche Grammophon

GIUSEPPE VERDI

Giuseppe Verdi

(1813–1901)

IL TROVATORE

DER TROUBADOUR · LE TROUVERE

Dramma in quattro parti · Drama in vier Teilen
Drama in four parts · Drame en quatre parties
Libretto: Salvatore Cammarano/Leone Emanuele Bardare

Il Conte di Luna: Giorgio Zancanaro

giovane gentiluomo aragonese · junger aragonesischer Edelmann
young nobleman of Aragon · jeune noble d'Aragon

Leonora: Rosalind Plowright

dama d'onore della principessa d'Aragona · Hofdame bei der Prinzessin von Aragon
lady-in-waiting to the Princess of Aragon · dame d'honneur de la princesse d'Aragon

Azucena: Brigitte Fassbaender

una zingara · eine Zigeunerin · a gypsy · une gitane

Manrico (Il Trovatore): Placido Domingo

ufficiale del principe d'Urgel, presunto figlio di Azucena
Offizier des Fürsten Urgel, vermeintlicher Sohn der Azucena
officer in the army of Prince Urgel, supposed son of Azucena
officier du prince d'Urgel, fils présumé d'Azucena

Ferrando: Evgeny Nesterenko

capitano degli armati del Conte di Luna · Hauptmann im Heer des Grafen von Luna
captain in Count di Luna's army · capitaine de l'armée du comte de Luna

Ines: Anna di Stasio

confidente di Leonora · Leonoras Gesellschafterin
Leonora's confidante · confidente de Leonora

Ruiz: Walter Gullino

soldato al seguito di Manrico · Soldat im Gefolge Manricos
soldier in Manrico's service · soldat au service de Manrico

Un vecchio zingaro: Alfredo Giacomotti

ein alter Zigeuner · an old gypsy · un vieux gitan

Un messo: Aldo Verrecchia

ein Bote · a messenger · un messager

Seguaci del Conte di Luna · Seguaci di Manrico
Compagne di Leonora · Religiose · Zingare e zingari

Anhänger des Grafen von Luna · Anhänger Manricos
Gefährtinnen Leonoras · Nonnen · Zigeunerinnen und Zigeuner

Count di Luna's retainers · Manrico's retainers
Attendants of Leonora · Nuns · Gypsies

Des hommes de la suite du comte de Luna · Des hommes de la suite de Manrico
Les suivantes de Leonora · Des religieuses · Des bohémiens

Coro e Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia

Maestro del coro · Choreinstudierung · Chorus master · Maître des chœurs:
Norbert Balatsch

Assistenza musicale · Musikalische Assistenz · Musical assistance · Assistance musicale:
Roberto Benaglio

CARLO MARIA GIULINI

INHALT/CONTENTS/TABLE/INDICE

	Seite page pagina
Die Oper als Kaleidoskop – Bemerkungen zu einem bizarren Werk - *Peter Ross*	10
Inhalt - *Roger Parker*	19
Gedanken zu Interpretation und Aufnahme des Troubadour - *Gabriele Cervone*	52
Tradition and Innovation in "Il Trovatore" - *Roger Parker*	22
Synopsis - *Roger Parker*	28
Thoughts on the Interpretation and Recording of "Il Trovatore" - *Gabriele Cervone*	54
Le Trouvère: Une Genèse Difficile - *Sylviane Falcinelli*	31
Synopsis - *Roger Parker*	38
Considérations sur l'interprétation et l'enregistrement du «Trouvère» *Gabriele Cervone*	57
Il Trovatore ossia Verdi - *Fedele D'Amico*	41
L'argomento - *Roger Parker*	48
Alcune considerazioni sulla registrazione e interpretazione del Trovatore *Gabriele Cervone*	61
Libretto	66

COMPACT DISC 1	Spielzeit playing time durée/durata	Seite page pagina
PARTE PRIMA/ERSTER TEIL/PART I/PREMIERE PARTIE		
Quadro primo/Erstes Bild/Scene 1/Scène 1		
1. Introduzione		
1 "All'erta! All'erta!" (Ferrando, Familiari, Armigeri)	[2'47]	66
2 "Di due figli vivea padre beato . . . Abbietta zingara"/ "Sull'orlo dei tetti" (Ferrando, Familiari, Armigeri)	[8'17]	68
Quadro secondo/Zweites Bild/Scene 2/Scène 2		
2. Scena e Cavatina		
3 "Che più t'arresti?" (Ines, Leonora)	[2'33]	78
4 "Tacea la notte placida . . . Di tale amor" (Leonora, Ines)	[7'23]	80
3. Scena, Romanza e Terzetto		
5 "Tace la notte!" (Il Conte)	[2'09]	84
6 "Deserto sulla terra" (Manrico, Il Conte)	[1'40]	86
7 "Non m'inganno. Ella scende! . . . Di geloso amor" (Il Conte, Leonora, Manrico)	[4'39]	86

		Spielzeit playing time durée/durata	Seite page pagina
	PARTE SECONDA/ZWEITER TEIL/PART II/DEUXIEME PARTIE		
	Quadro primo/Erstes Bild/Scene 1/Scène 1		
	4. Coro di Zingari e Canzone		
8	"Vedi! le fosche notturne spoglie" (Zingari, Zingare)	[2'52]	98
9	"Stride la vampa!" (Azucena)	[2'43]	100
10	"Mesta è la tua canzon!" (Zingare, Zingari, Azucena, Manrico, Un vecchio zingaro)	[1'56]	102
	5. Scena e Racconto		
11	"Soli or siam!" (Manrico, Azucena)	[0'58]	104
12	"Condotta ell'era in ceppi" (Azucena, Manrico)	[5'08]	104
	6. Scena e Duetto		
13	"Non son tuo figlio?" (Manrico, Azucena)	[2'15]	110
14	"Mal reggendo all'aspro assalto" (Manrico, Azucena, Un messo)	[7'08]	114

COMPACT DISC 2	Spielzeit playing time durée/durata	Seite page pagina
Quadro secondo/Zweites Bild/Scene 2/Scène 2		
7. Scena ed Aria		
1 "Tutto è deserto" (Il Conte, Ferrando)	[1'34]	124
2 "Il balen del suo sorriso . . . Per me, ora fatale" (Il Conte, Ferrando, Seguaci)	[7'34]	126
8. Finale Secondo		
3 "Ah! se l'error t'ingombra" (Religiose, Il Conte, Ferrando, Seguaci)	[2'48]	130
4 "Perché piangete?" (Leonora, Ines, Il Conte, Religiose)	[2'20]	132
5 "E deggio, e posso crederlo?" (Leonora, Il Conte, Manrico, Ferrando, Seguaci, Ines, Religiose, Ruiz, Armati)	[4'48]	134
PARTE TERZA/DRITTER TEIL/PART III/TROISIEME PARTIE **Quadro primo/Erstes Bild/Scene 1/Scène 1**		
9. Coro d'Introduzione		
6 "Or co' dadi . . . Squilli, echeggi la tromba guerriera" (Armigeri, Ferrando)	[4'53]	144
10. Scena e Terzetto		
7 "In braccio al mio rival!" (Il Conte, Ferrando, Soldati, Azucena)	[2'18]	148
8 "Giorni poveri vivea" (Azucena, Ferrando, Il Conte, Soldati)	[5'11]	154

	Spielzeit playing time durée/durata	Seite page pagina
Quadro secondo/Zweites Bild/Scene 2/Scène 2		
11. Scena ed Aria		
9 "Quale d'armi fragor poc'anzi intesi?" (Leonora, Manrico)	[2'09]	164
10 "Ah! sì, ben mio" (Manrico)	[3'25]	166
11 "L'onda de' suoni mistici" (Leonora, Manrico)	[0'48]	168
12 "Manrico?"/"Che?"/"La zingara" (Ruiz, Manrico, Leonora)	[0'49]	168
13 "Di quella pira" (Manrico, Leonora, Ruiz, Armati)	[3'40]	170

COMPACT DISC 3

PARTE QUARTA/VIERTER TEIL/PART IV/QUATRIEME PARTIE		
Quadro primo/Erstes Bild/Scene 1/Scène 1		
12. Scena, Aria e Miserere		
1 "Siam giunti" (Ruiz, Leonora)	[3'01]	174
2 "D'amor sull'ali rosee" (Leonora)	[4'04]	176
3 "Miserere"/"Ah! che la morte ognora" (Voci interne, Leonora, Manrico)	[5'29]	176

		Spielzeit playing time durée/durata	Seite page pagina
4	"Tu vedrai che amore in terra" (Leonora)	[4'17]	180
	13. Scena e Duetto		
5	"Udiste? Come albeggi" (Il Conte, Leonora)	[0'57]	180
6	"Qual voce!"/"Mira, di acerbe lagrime . . . Vivrà! Contende il giubilo" (Il Conte, Leonora)	[7'04]	182
	Quadro secondo/Zweites Bild/Scene 2/Scène 2		
	14. Finale Ultimo		
7	"Madre, non dormi?"/"Ai nostri monti" (Manrico, Azucena)	[9'29]	194
8	"Che! Non m'inganna quel fioco lume? . . . Ha quest'infame l'amor venduto" (Manrico, Leonora, Azucena)	[4'59]	202
9	"Ti scosta!"/"Non respingermi" (Manrico, Leonora, Il Conte, Azucena)	[4'56]	208

Die Oper als Kaleidoskop

Bemerkungen zu einem bizarren Werk

PETER ROSS

»Wenn man dieses Thema auf unseren Bühnen nicht in der völlig neuen und bizarren Art des spanischen Dramas abhandeln kann, ist es besser, darauf zu verzichten.«

Giuseppe Verdi über den »Troubadour« an Salvatore Cammarano, 9. April 1851.

Im März 1851 erzielt Verdi mit *Rigoletto* am Teatro La Fenice in Venedig einen durchschlagenden Erfolg. Danach verstreichen fast zwei Jahre, bevor er mit einem neuen Werk an die Öffentlichkeit tritt: Die nächste Oper, *Il Trovatore*, kommt erst im Januar 1853 im römischen Teatro Apollo auf die Bühne. Zwischen beiden Uraufführungen liegt der in Verdis Schaffen bis dahin größte Zeitabstand, und das überrascht insofern, als er die Stoffquelle für die neue Oper frühzeitig ins Auge gefaßt hatte. Erste Hinweise auf *El Trovador*, das 1836 erschienene Drama des Spaniers Antonio García Gutiérrez, auf dessen Werk Verdi 1856/57 nochmals mit *Simon Boccanegra* zurückgreifen wird, finden sich bereits im Jahre 1850. Seit dem *Troubadour* wird die Tendenz, die sich nach der nächsten Oper, *La Traviata*, immer deutlicher ausprägen soll, schon spürbar: Verdis Opernproduktion verringert sich; zu diesem Zeitpunkt ist allerdings darin noch nicht ein verlangsamter Kompositionsprozeß zu sehen, vielmehr spielt Verdis veränderte Haltung gegenüber den Angeboten von Theatern und Verlegern eine Rolle. Hatte Verdi in früheren Jahren vorzeitige und oft langfristige

Verpflichtungen eingehen und sich damit einem ständigen Kompositionszwang aussetzen müssen, so sucht er jetzt seine Unabhängigkeit möglichst lange zu wahren. Als *Rigoletto* beendet ist, bindet Verdi kein neuer Vertrag; erstmals in seiner Karriere ist er ohne »Scrittura«, und sie erfolgt für den *Troubadour* erst kurz vor dessen Fertigstellung.
Daneben freilich sind Verzögerungen in der Komposition auch durch Umstände verursacht, die sich Verdis Einflußnahme entziehen. Er hatte das Textbuch im Januar 1850 dem Neapolitaner Salvatore Cammarano, der schon die Libretti für *Alzira*, *La Battaglia di Legnano* und *Luisa Miller* verfaßte, übertragen. Cammarano tritt mit der ihm eigenen Nachlässigkeit an die Aufgabe heran und wartet mit einer Stellungnahme, bis Verdi, über das Schweigen zum längst vereinbarten Textbuch verärgert, von der *Rigoletto*-Uraufführung nach Busseto zurückgekehrt ist und sich im März 1851 mit einem Beschwerdebrief an den gemeinsamen Freund Cesare De Sanctis wendet. Schließlich verständigen sich Komponist und Librettist dann brieflich jedoch rasch über die grundsätzliche Szenenanlage. Verdi erhält Anfang April 1851 das Szenarium von Cammarano, und die Änderungswünsche, die er seinerseits in einem Szenenentwurf zum Ausdruck bringt, scheinen eher gering. Soweit die heute bekannten Dokumente, die nur lückenhaft die Werkentstehung erfassen, Rückschlüsse erlauben, geht die Arbeit zunächst langsam, wenn auch stetig voran. Spätestens im Juni 1851 ist Verdi im Besitz eines ersten Teils des Textes. Dabei handelt es sich zumindest um die Introduktion des ersten Aktes, wahrscheinlich auch um den zweiten Akt der Oper, mit dem Cammarano begonnen hatte.

Bald gerät die Arbeit jedoch in eine Krise, deren Ursache die schon weit fortgeschrittene schwere Krankheit Cammaranos sein dürfte, von der Verdi durch Cesare De Sanctis im Februar 1852 unterrichtet wird. Er selbst weilt zu dieser Zeit in Paris, besucht eine Vorstellung von Dumas' Schauspiel *La Dame aux Camélias*, das zur Vorlage von *La Traviata* wird, und schließt einen Vertrag mit der Grand Opéra, aus dem dann *Les Vêpres Siciliennes* hervorgehen. Im Mai des Jahres fehlt Verdi immer noch ein Teil des Librettos; auch hat er die Uraufführung bisher an keinem Theater untergebracht. Verhandlungen mit Neapel scheitern, und er trifft erste Absprachen über den *Troubadour* mit Jacovacci, dem Impresario des Teatro Apollo in Rom. Wenige Wochen später, am 17. Juli 1852, stirbt Salvatore Cammarano, ohne das Textbuch ganz abgeschlossen zu haben. Für die Ergänzungen und Änderungen, die sich im Verlauf der Komposition als notwendig erweisen sollten, schlägt De Sanctis den jungen neapolitanischen Dichter Leone Emanuele Bardare vor.
Da Cammarano nach Aussage von De Sanctis vor seinem Tod zuletzt Manricos Arie am Ende des Dritten Teils schrieb, könnte man meinen, daß der Vierte Teil der Oper Bardares Werk sei. Doch ist dies nicht der Fall, denn Cammarano war bei seiner Arbeit nicht chronologisch vorgegangen. Bei seinem Tod lag das Libretto als Ganzes schon vor, so daß sich Bardares Mitarbeit auf einige Ergänzungen und von Verdi gewünschte Abwandlungen beschränkt. Dazu gehören im wesentlichen die Verse von Azucenas Canzone (II, 1), die er nach Verdis detaillierten Anweisungen verfaßt, dann die Arie des Grafen von Luna, die dem Finale des Zweiten Teils vorangestellt wird und eine Ro-

manze ersetzt, deren Platz ursprünglich im ersten Bild des Dritten Teils war, und schließlich Leonoras Cantabile »D'amor sull'ali rosee«, das dem »Miserere« vorausgeht (IV, 1). Der Komponist selbst streicht zudem die Stretta aus dem Finale des Zweiten Teils und kürzt den Schluß der Oper um einige Verse. Am 14. Dezember meldet Verdi seinem Freund De Sanctis die Fertigstellung des grossenteils in den Herbstmonaten komponierten *Troubadour*. Eine knappe Woche darauf bricht er nach Rom auf, wo alsbald die Proben beginnen, während er nebenher schon an *La Traviata* arbeitet. Die Uraufführung findet am 19. Januar 1853 statt; sie kann trotz einer Sängerbesetzung, die Verdis Ansprüchen nicht voll genügt, als Erfolg gelten.

*

Um die Mitte der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts kam in Italien ein librettistischer Brauch auf, dem man im Glauben, daß es sich um eine reine Äußerlichkeit handele, bisher geringe Aufmerksamkeit schenkte. Vermutlich war es sogar Cammarano selbst, der nach Vorbild von Dramatikern der Romantik wie Victor Hugo damit begann, die einzelnen Aufzüge der Oper mit schlagkräftigen Titeln zu versehen und sie dann meist mit »parte« und nicht mehr als »atto« zu bezeichnen. Für das allerdings in seinem späteren Schaffen nicht durchgängig angewandte Verfahren sind *Lucia di Lammermoor* und *Belisario* frühe Beispiele. Demselben Prinzip folgen weiterhin alle vier Texte, die Cammarano für Verdi verfaßte, und auch Temistocle Solera geht in *Nabucco* und *I Lombardi* auf die gleiche Weise vor. Was den *Troubadour* betrifft, so gliedert er sich in vier Aufzüge mit den folgenden Titeln: Il duello (Das Duell) – La gitana (Die Zigeunerin) – Il figlio della zingara (Der Sohn der Zigeunerin) – Il supplizio (Die Hinrichtung). Die Bezeichnungen sind aus dem Drama von García Gutiérrez übernommen, der seinen *Trovador* bezeichnenderweise in fünf »jornadas« und nicht »actos« unterteilt.

Wenn im Gegensatz zur üblichen Akteinteilung die einzelnen Aufzüge einer Oper betitelt sind, dann darf man darin nicht ein Merkmal sehen, das unbedingt und von vornherein auf eine spezifische dramaturgische Struktur oder ein besonderes musikalisches Stilprinzip des betreffenden Werkes verweisen soll. Das zeigt bereits ein oberflächlicher Vergleich zwischen Opern beider Kategorien. Aber es ist nicht zu leugnen, daß die Titelgebung eine Eigenständigkeit und Selbstwertigkeit der einzelnen Teile gegenüber dem Ganzen betont und daß sich darin eine Tendenz zum Tableaucharakter kundtut, die wiederum der dramatischen Idee von Werkgeschlossenheit und Kontinuität im Handlungsablauf entgegensteht. Betrachtet man Verdis *Troubadour* unter diesem Aspekt und geht man davon aus, daß der Komponist das dramatische Konzept, das ihm das Libretto nahelegte, in vollem Umfang aufgriff, dann wird der eigenartige, ja bizarre Charakter dieses Werkes, das völlig disparat in seinem Umfeld steht, verständlich.

In der Tat fällt der *Troubadour* aus dem Entwicklungstrend, dessen Konturen sich von *Luisa Miller* und *Stiffelio* über *Rigoletto* bis *La Traviata* immer schärfer abzeichnen, völlig heraus. Mit diesen Werken vollzieht sich eine Wendung zum persönlichen, verinnerlichten Drama. Text und Musik orientieren sich weniger an den äußeren Aktionen, als daß sie auf die Reaktionen und inneren Kon-

flikte Bezug nehmen, die jene in den Menschen hervorrufen. Dies bedeutet eine Abkehr von den stilisierten Opernrollen und die Hinwendung zur prägnanten Persönlichkeitszeichnung, zur differenzierten Psychologisierung, die auch subtile Motivationen faßbar macht und Reifeprozesse einschließt. Aus Figuren werden Charaktere, deren Schicksal unmittelbar anspricht, Anteilnahme weckt. Gegenteilig verhält es sich im *Troubadour*. Hier steht das äußere Geschehen im Vordergrund; Grundaffekte wie Liebe, Haß, Eifersucht und Rache beherrschen in plakativer Form das Drama und bemächtigen sich der Personen in einer Weise, daß sie gleichsam ihre Individualität einbüßen und Gefahr laufen, zu bloßen Affektträgern zu schrumpfen und dadurch das Publikum zu distanzieren.

Daß sich im *Troubadour* die Personen den Situationen unterordnen, hängt mit dem ungewöhnlichen Grundriß des Werkes zusammen. Die Oper gliedert sich nicht nur in die mit Titel versehenen Teile, sondern diese sind wiederum in je zwei selbständige Bilder aufgespalten. Das einzelne Bild tritt als eigentliche Formeinheit der Oper auf und wird zur Grundlage der dramaturgischen Konstruktion. Damit ist für den *Troubadour* eine Technik der Aktionsdarstellung vorgegeben, die sich von derjenigen anderer Werke fundamental unterscheidet. Für einen kontinuierlich geführten Handlungsablauf ist eine derartige Werkgestalt nicht geeignet; sie begünstigt statt dessen eine Technik, die punktuell verfährt, indem sie die Handlung segmentartig zergliedert oder, anders gesagt, in Momentaufnahmen auflöst. Die wohl entscheidende Charakteristik des *Troubadour*, die immer wieder Befremden erregte, besteht darin, daß er bei den Situationen und nicht den Personen anknüpft, das Tableau vor die Aktion stellt und statt eines durchlaufenden Handlungsfadens eine kaleidoskopische Bilderfolge bietet.

Weder der Stoff der Oper, noch die Anlage des Textbuchs waren Verdi aufgedrängt worden. Fasziniert von der »völlig neuen und bizarren Art des spanischen Dramas«, hatte er selbst den Stoff ausgewählt, das Szenarium entworfen und seinen Librettisten aufgefordert, etwas Kühnes und Gewagtes zu schaffen. Gegenstand, Stil und Struktur des Werkes entsprachen mit Gewißheit Verdis Wünschen und Vorstellungen. Was er sich davon versprach, ist unschwer zu erkennen und läßt sich mit dem Wort »varietà« zusammenfassen. Darunter versteht Verdi die Farbigkeit des Sujets, den Kontrastreichtum an Personen und Aktionen, die Vielfalt von Situationen und den Wechsel zwischen verschiedenartigen Schauplätzen. In einem Brief an Antonio Somma vom April 1853 kritisiert Verdi die »übermäßige Monotonie« und Beschränkung auf einen einzigen Handlungsstrang in manchen seiner frühen Opern. Er sieht demgegenüber Shakespeare als Ideal an, in dessen Werken sich »varietà« in hohem Maße vorfinde. Der Begriff »varietà« setzt sich in Verdis Denken fest und bleibt viele Jahre lang ein ästhetisches Schlüsselwort. Seine Wirksamkeit zeigt sich später vor allem an *Maskenball* und *Macht des Schicksals*, selbst noch bei *Aida*, und in dieser Beziehung führt eine direkte Linie vom *Troubadour* zu jenen Werken, als deren Vorbote er zu gelten hat.

So abwegig der Vergleich des *Troubadour* mit Werken Shakespeares scheinen mag, hinsichtlich der »varietà« ist er nicht von der Hand zu weisen. Mit Zigeuner- und Soldatenlager, Kloster, Schloß

und Kerker bietet die Oper jedenfalls trotz ihres düsteren Grundtons dem Komponisten eine breite Palette von Szenen mit starker optischer Ausstrahlung. Diese Schaubilder sind zwar klischeehaft, lassen sich aber wirkungsvoll in Musik umsetzen, und wenn Verdi nie mit einem Wort an der verworrenen Handlung Anstoß nahm, zeigt das, wieviel mehr ihm an der Bildträchtigkeit des Dramas gelegen war. Aus diesem Grund ist im *Troubadour* auch nicht der Akt, sondern das einzelne Bild die Formeinheit, und an ihm entzündet sich die Musik. Dabei spielt die Kürze der Bilder, die Knappheit, auf die sie zusammengeballt sind, ebenso eine Rolle wie die rasche, geradezu ungestüme Abfolge, die sich daraus ergibt, denn Verdi sucht beidem in seiner musikalischen Diktion gerecht zu werden. Eine energische, oft explosive Schlagkraft und ein schwungvolles, bisweilen gehetztes Vorwärtsdrängen sind Drama und Musik gleichermaßen eigen.

Diese Merkmale sind an der Melodiebildung besonders augenfällig und mit wenigen Beispielen aufzuzeigen. Verdis Prinzip besteht in der Hauptsache darin, eine melodische Grundgestalt mit zusätzlichen Ausdrucksmitteln stark zu durchsetzen und das rhythmische Grundmuster extrem zu modifizieren. Führt man etwa die erste Doppelphrase, mit welcher der Allegretto-Teil von Ferrandos Racconto im ersten Bild einsetzt, auf die Grundgestalt zurück, ergibt sich die folgende Melodielinie:

Die Verarbeitung beginnt damit, daß die Melodielinie aufgebrochen wird, indem die durchlaufenden Viertel durch die Einheit der Achtelnote ersetzt werden. Dies reißt die Melodieglieder auseinander, und es entsteht eine pausendurchsetzte Melodie, eine sogenannte »melodia spezzata«, die das rhythmische Modell der Phrase bildet. Am Ende der Halbphrase ist diesem Muster aber bereits entgegengewirkt. Statt des Hauptakzents im vorderen Halbvers, »zin«(-gara), der auf den ersten Taktschlag fällt, wird die unbetonte Endsilbe (zinga-)»ra« durch eine extreme Dehnung zur halben Note hervorgehoben. Damit tritt eine Verschiebung im Takt ein, das Hauptgewicht liegt nun auf der leichteren zweiten Schlagzeit.

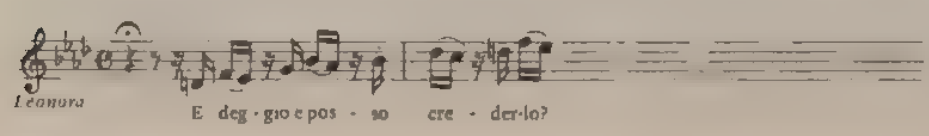
Auch der Beginn der zweiten Halbphrase stellt sich gegen das rhythmische Grundmuster. Hier ist der erste Taktschlag durch die Anfangssilbe »fo«(-sca) ganz ausgefüllt, und die Silbe wird zudem melismatisch in vier Sechzehntel aufgespalten. Bewußt durchbricht Verdi an dieser Stelle das übliche Prinzip, symmetrische, also gleichartig gebaute Phrasen aneinanderzureihen, denn der Nahtstelle, wo die Asymmetrien schroff aufeinandertreffen, verdankt die Phrase ihren besonderen rhythmischen Reiz. Als zusätzliches Ausdrucksmittel tritt daneben noch ein Schleifer auf, der die bereits mit einem Akzentzeichen versehene Anfangsnote hervorhebt, und ferner ein Staccato, das die melismatischen Sechzehntel stärker profiliert.

Im Hinblick auf die starke Bearbeitung des rhythmischen Grundmusters fällt die Vertonung des Verses, verglichen mit Verdis sonstigem Vorgehen, aus dem Rahmen. Weiterhin ist zu bemerken,

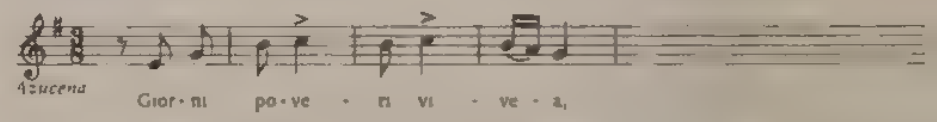
daß sich die Vertonung auch gegen die Sprache stellt. Das auf der zweiten Silbe betonte Wort »abbietta« verlangt nach einer auftaktigen Melodie, damit Sprachakzent und Taktschwerpunkt zusammenfallen können. Verdi aber setzt sich mit seiner volltaktigen Melodie darüber hinweg, so daß die unbetonte Silbe sinnwidrig auf den schweren ersten Taktteil zu stehen kommt. Einer Vertonung gegen die Versakzente und den Wortsinn begegnet man recht selten bei Verdi, im *Troubadour* jedoch mit auffallender Häufigkeit. Ein extremes Beispiel dafür ist die folgende Cabaletta des Grafen (II, 2):

Hier liegt ein ausgesprochener Akzentfehler vor. Auf dem dritten Taktschlag steht statt des Wortakzents »o«(-ra) die unbetonte Silbe (o-)»ra«, was sich in diesem Fall besonders kraß auswirkt, da die Note außerdem durch eine doppelte Punktierung und ein Akzentzeichen stark hervorgehoben ist. Im übrigen ist auch diese Melodiebildung mit ihrer Doppelpunktierung, die den Rhythmus fast aufs äußerste verschärft, sehr typisch für den *Troubadour*.

Melodien mit Spezzatur, also pausendurchsetzte Melodien wie in Ferrandos Racconto, treten im *Troubadour* ebenfalls öfter auf als in anderen Opern Verdis. Das Beispiel einer in kleine Partikel zerlegten Melodie findet sich als Eröffnungssolo Leonoras im Concertato des zweiten Finales (II, 2):



Die Pausen zerstückeln in diesem Fall einzelne Worte und stehen völlig quer zur Sprachstruktur (E deg|gio e pos|so cre|derlo?). Doch geschieht es hier nicht aus Nachlässigkeit gegenüber dem Text. Es handelt sich vielmehr um ein absichtlich und kunstvoll eingesetztes Ausdrucksmittel, das eine gewisse Sprachlosigkeit, einen Verlust an Sprachbeherrschung durch übermächtige Erregung, kennzeichnen soll. Leonoras fassungslose Freude, den totgeglaubten Manrico plötzlich vor sich zu sehen, äußert sich in unartikuliertem Stammeln. Die Spezzatur gegen den Sprachsinn verwendet Verdi noch zweimal in gleichartiger Situation, zuerst in Leonoras Cabaletta »Di tale amor, che dirsi« (I, 2) und dann für ihr Cabalettathema »Vivrà! . . . Contende il giubilo« im Duett mit dem Grafen (IV, 1). Diese Art von Spezzatur ist geradezu ein Kennzeichen ihrer Figur.

Ein weiteres Modifikationsmittel, das sich gegen die Sprache und vor allem den Versbau richtet, ist die Synkope. Während in der Regel die Vershebungen gegenüber den Senkungen sowohl durch eine stärkere Taktposition als auch durch einen größeren Notenwert hervorgehoben sind, wird bei der Synkopierung dem Versakzent ein Teil der Tondauer entzogen und auf die nachfolgende Senkung übertragen.

In Azucenas Melodie aus diesem Terzett (III, 1) werden Synkopierungen in der Mitte der Phrase vorgenommen. Nach dem rhythmischen Grundmuster hätten die Vershebungen auf der dritten Silbe, (Giorni) »po«(-veri), und der fünften Silbe, (pove-)»ri«, jeweils den Wert von zwei Achteln

und die nachfolgenden Senkungen den Wert von einer Achtelnote. Mit der Synkopierung geben die Versakzente jedoch die Hälfte ihres Notenwertes an die Senkungen ab, so daß diese nun durch die relativ längere Tondauer ausgezeichnet sind. Die beiden Mittel, mit denen Verssilben musikalisch hervorgehoben werden, spalten sich auf. Die stärkere Taktposition bleibt bei den Hebungen, aber der höhere Notenwert geht an die Senkungen über, die zudem ein Akzentzeichen erhalten. Durch diese Divergenz erzeugt die Synkope eine starke Spannung im Taktgefüge.

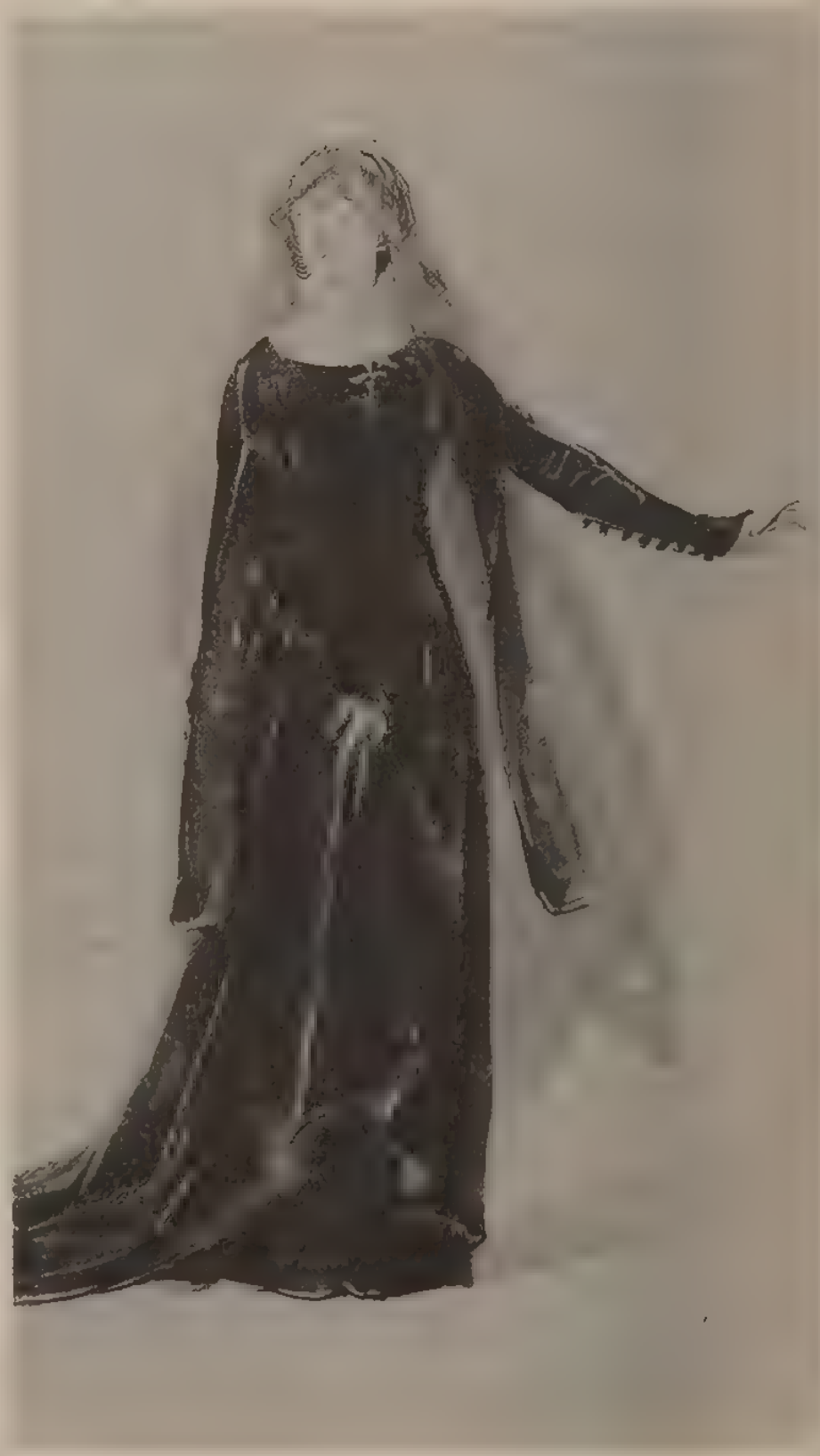
Mit den in der Melodiebildung verwendeten Modifikationsmitteln ist natürlich nur ein einzelner Aspekt der Komposition angesprochen, doch handelt es sich um ein Moment, das den musikalischen Stil einer Oper entscheidend prägt. Der *Troubadour* unterscheidet sich von Verdis anderen Opern in diesem Zeitraum dadurch, daß die Modifikationsmittel sehr viel häufiger eingesetzt sind und mit weit größerer Schärfe. Der Grund dafür ist offensichtlich. Gegenüber den Werken der gleichen Periode wie *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto* und *La Traviata*, in denen sich die erwähnte »Wendung zum persönlichen, verinnerlichten Drama« vollzieht, entwickelt sich im *Troubadour* ein eigener Stil, weil seine andersartige Thematik und Bauweise danach verlangen. In melodisch-rhythmischer Hinsicht ist dieser Stil mit seiner urwüchsigen Impulsivität und ungehemmten Durchschlagskraft als ausgesprochen plakativ zu bezeichnen. Er läßt an Verdis frühe Opern denken, und der *Troubadour* wird deshalb oft als ein Rückfall in vergangene Jahre angesehen. Er scheint ein Werk, das überlebte Stilmittel wiederaufgreift und zudem in Übersteigerung darbietet.

Eine gewisse Affinität des *Troubadour* zu Verdis frühen Werken ist kaum bestreitbar, und daran ist Cammaranos Libretto nicht unbeteiligt, dessen Zuschnitt hinsichtlich Einteilung und Aufbau der Nummern innerhalb der acht Bilder recht konventionell bleibt. Doch die Ähnlichkeit ist nur äußerlich und darf nicht über den grundlegenden Unterschied hinwegtäuschen. Im *Troubadour* handelt es sich keineswegs um eine mit Selbstverständlichkeit auftretende Tonsprache, die unreflektiert bei beliebiger Textvorlage angewendet wird, sondern um ein mit Bedacht gewähltes Stilprinzip, das durch die Eigenart des Sujets motiviert ist und die seinem Bildcharakter angemessene Übersteigerung ins Plakative und Bizarre bewußt vornimmt. Wie sehr das Bildhafte und Kaleidoskopische den Charakter des *Troubadour* prägen, ist im übrigen daran ablesbar, daß Verdi auf die Herstellung musikalischer Szenenbezüge fast ganz verzichtet. Außer dem »Stride la vampa«-Thema finden sich in dieser Oper keine Erinnerungs- oder Personenmotive, mit denen die Werkeinheit betont würde, wie es etwa im *Rigoletto* durch das Fluchmotiv geschieht. Die einzelnen Bilder stellen musikalisch völlig isolierte Einheiten dar.

Überhaupt verzichtet Verdi weitgehend auf motivische Entfaltung und thematische Ausbreitung. Themen werden aufgestellt, allenfalls wiederholt und dann durch andere abgelöst. Das fällt vor allem an den Ensembles auf und zumal an den Duetten. Hier erhebt Verdi zum Prinzip, daß der zweite Sänger, statt die Melodie des Partners aufzunehmen, wie es sonst selbst bei Vorliegen gegensätzlicher Affekte recht üblich ist, mit einer eigenen Melodie antwortet. Dies gilt für Azucenas »Ma nell'alma dell'ingrato« (II, 1) als auch für Manricos

Cabalettathema »Un momento può involarmi« (II, 1); es gilt ebenso für Lunas »Ah! dell'indegno rendere« (IV, 1) und sein Cabalettathema »Fra te che parli? . . . Volgimi« (IV, 1) wie im Duettino des Schlußbildes für Manricos »Riposa, o madre«. Außerdem verfügen beide Soli Azucenas in den Duetten mit Manrico noch über selbständige zweite Melodien und zwar zu den Texten »No, soffrirlo non poss'io« (II, 1) und »Ai nostri monti« (IV, 2). An Melodienreichtum kommt keine Oper Verdis dem *Troubadour* gleich. Er ist von verschwenderischer Melodik, die Themen folgen Schlag auf Schlag, sie jagen sich förmlich, und dies hat das ungemein heftige Vorwärtsdrängen zur Folge, das für ihn charakteristisch ist.

Der *Troubadour* ist ein »bizarres« Werk. Das Wort, das Verdi für die Vorlage wählte, läßt sich mit gleichem Recht auf die Oper selbst anwenden. Im plakativen Stil seiner Melodiebildung scheinbar rückwärts gerichtet, in seiner »varietà« auf die Zukunft weisend, sperrt sich der *Troubadour* mit seinen Anachronismen und Widersprüchen gegen die präzise Einordnung. Er ist eben ein singuläres Werk in Verdis Schaffen. Vom Publikum favorisiert, von der Forschung vielfach geschmäht, scheint auch seine Wertung problematisch. Man muß den *Troubadour* in seiner Eigengesetzlichkeit zu erfassen suchen, um ihm gerecht zu werden, und nicht fremde Maßstäbe anlegen, denn er folgt einer Ästhetik von besonderer Art.



Figurinen von · Figurines by
Cartons de · Figurini di
Giuseppe Palanti

INHALT

Schauplatz der Handlung ist Nordspanien zu Beginn des 15. Jahrhunderts.

ERSTER TEIL: DAS DUELL

Erstes Bild: Eine Halle im Palast von Aliaferia.

Ferrando, ein Offizier im Heere des Grafen von Luna, ruft seine Soldaten zur Wachsamkeit auf: Der Graf ist eifersüchtig auf einen Troubadour, der des Nachts in den Gärten des Schlosses singt. Auf Bitten der Soldaten erzählt Ferrando die Geschichte von Garzia, dem jüngeren Bruder des Grafen. Eines Tages, als Garzia noch Säugling war, habe eine unheimliche Zigeunerin in seine Wiege geschaut (»*Abbietta zingara*«). Zwar sei sie weggejagt worden, aber der Knabe habe fortan gekränkelt, und so glaubte man, die Zigeunerin habe ihn mit einem Fluch belegt. Der Hexerei beschuldigt, sei sie gefangen genommen und auf dem Scheiterhaufen verbrannt worden. Ihre Tochter übte jedoch schreckliche Rache: Das kranke Kind verschwand, und in der verglimmenden Asche des Scheiterhaufens fand man das Skelett eines Säuglings. Von der jungen Zigeunerin verlor sich jede Spur, während der Geist ihrer hingerichteten Mutter nachts noch immer in verschiedenen Gestalten umgeht (»*Sull'orlo dei tetti*«).

Zweites Bild: Die Gärten des Palastes.

Leonora, eine Hofdame der Prinzessin von Aragon, erzählt ihrer Gesellschafterin Ines von den ersten Regungen ihrer Liebe. Sie sei beim Turnier einem geheimnisvollen Ritter begegnet, den sie aber seit dem Ausbruch des Bürgerkrieges nicht mehr gesehen habe. Unlängst sei er jedoch wieder aufgetaucht, um ihr – als Troubadour – ein Ständchen zu bringen (»*Tacea la notte*«). Ines versucht, ihre Herrin zu überreden, den Fremden zu vergessen, aber Leonora gesteht, daß sie seinetwegen gern sterben würde (»*Di tale amor*«). Nachdem sich die beiden Frauen in ihre Gemächer zurückgezogen haben, erscheint der Graf, entschlossen, Leonora seine Liebe zu erklären. Sein Selbstgespräch wird jedoch unterbrochen durch den Gesang des Troubadours (»*Deserto sulla terra*«). Leonora stürzt hinaus, um ihren Geliebten zu begrüßen, doch in der Dunkelheit nähert sie sich irrtümlicherweise dem Grafen. In diesem Augenblick erscheint der Troubadour, und Leonora erkennt ihren Irrtum. Eifersucht und Zorn des Grafen werden noch heftiger, als der Troubadour sich als Manrico zu erkennen gibt, ein Anhänger des Fürsten Urgel und somit der Gegner des Grafen im Bürgerkrieg. Während der Graf und Manrico da-

vonstürzen, um ihren Zwist im Zweikampf auszutragen, sinkt Leonora ohnmächtig zu Boden (»*Di geloso amor*«).

ZWEITER TEIL: DIE ZIGEUNERIN

Erstes Bild: Eine verfallene Hütte am Abhang eines Berges in der Biscaya.

Azucena sitzt beim Feuer mit Manrico, der neben ihr ausgestreckt ruht. Eine Schar Zigeuner verkündet die Morgendämmerung eines neuen Tages und bereitet sich zur Arbeit vor (»*Vedi! le fosche notturne*«). Azucena beschwört das entsetzliche Bild einer Frau, die auf dem Scheiterhaufen verbrannt wird (»*Stride la vampa*«). Sobald die Zigeuner abgezogen sind, erzählt sie Manrico, wie ihre Mutter von den Soldaten des alten Grafen zum Scheiterhaufen geführt wurde (»*Condotta ell'era in ceppi*«) und wie sie dem Ruf ihrer Mutter nach Rache folgte, indem sie das Kind des Grafen entführte, um es in die Flammen zu werfen. Aber sie beging einen schrecklichen Irrtum: In ihrer grenzenlosen, aus Haß und Gram geborenen Verzweiflung schleuderte sie das eigene Kind ins Feuer. Voller Entsetzen fragt Manrico, ob er denn wirklich ihr Sohn sei. Azucena beruhigt ihn rasch und versichert, sie sei durch die Erinnerung an die Ereignisse nur einen Moment lang verwirrt gewesen. Manrico ruft sich in Gedanken zurück, wie er dem Grafen im Duell gegenüberstand und wie ihn eine himmlische Stimme davon abhielt, den tödlichen Schlag auszuführen; aber jetzt schwört er der Mutter, den Grafen nicht noch einmal zu schonen (»*Mal reggendo all'aspro assalto*«). Sie werden durch einen reitenden Boten unterbrochen, der die Nachricht bringt, daß die Feste Castellor an den Fürsten Urgel gefallen sei und daß Leonora in der Annahme, Manrico habe den Tod gefunden, ins Kloster gehen wolle. Ungeachtet der Warnungen seiner Mutter stürzt Manrico davon, um Leonora für sich zu retten.

Zweites Bild: Der Kreuzgang eines Klosters in der Nähe von Castellor.

Der Graf singt von seiner Liebe zu Leonora (»*Il balen del suo sorriso*«), und da er seinen Rivalen tot glaubt, beschließt er, sie zu entführen, noch ehe sie den Schleier nehmen wird (»*Per me, ora fatale*«). Mit seinen Gefolgsleuten verbirgt er sich hinter den Bäumen. Im Geleite von Nonnen, die einen feierlichen Hymnus anstimmen, erscheint Leonora und verabschiedet sich von ihren Freundinnen. Doch als der Graf sie ergreifen will, taucht Manrico auf, und nach einem Augenblick allgemeinen Erstaunens (»*E deggio . . . e posso crederlo?*«) stürmen seine Anhänger herbei, so daß er mit der überglücklichen Leonora entfliehen kann.

DRITTER TEIL: DER SOHN DER ZIGEUNERIN

Erstes Bild: Ein Lager.

Die Soldaten des Grafen stimmen einen kriegerischen Chor an (»*Squilli, echeggi la tromba guerriera*«) in Erwartung des Sturms auf die Feste Castellor, während der Graf den Verlust Leonoras beklagt. Ferrando erscheint und meldet, daß man eine Zigeunerin aufgegriffen habe, die in der Nähe des Lagers umhergestreift sei: es ist Azucena. Dem Grafen vorgeführt, erklärt sie, daß sie nach ihrem verschollenen Sohn suche (»*Giorni poveri*

vivea«), aber seine Fragen bringen ihre wahre Identität bald ans Tageslicht. Um endlich seinen Bruder zu rächen, beschließt der Graf, sie auf dem Scheiterhaufen verbrennen zu lassen.

Zweites Bild:
Ein Saal neben der Kapelle auf Castellor.

Manrico und Leonora bereiten ihre Hochzeit vor, aber der bevorstehende Angriff auf Castellor beunruhigt Leonora. Manrico versichert ihr, daß seine Liebe zu ihr ihn nur mutiger und stärker gegen den Feind und den Tod mache (»*Ah! sì, ben mio*«). Als sie gerade zum Altar treten wollen, stürzt Ruiz, ein Anhänger Manricos, mit der Nachricht herein, daß Azucena zum Tode auf dem Scheiterhaufen verurteilt worden sei. Manrico zögert nicht, ihre Rettung zu versuchen, und befiehlt seinen Männern, sich zum Kampf zu rüsten (»*Di quella pira*«).

VIERTER TEIL: DIE HINRICHTUNG

Erstes Bild: Ein Flügel des Palastes Aliaferia.

Vor dem Turm, in dem Manrico vom Grafen gefangengehalten wird, gesteht Leonora erneut ihre Liebe zum Troubadour (»*D'amor sull'ali rosee*«). Aus dem Inneren vernimmt sie den Unheil kündenden Gesang eines feierlichen »*Miserere*« und dann die Stimme von Manrico selber, der ihr Lebewohl sagt (»*Ah! che la morte ognora*«). Sie ist fest entschlossen, sein Leben um jeden Preis zu retten (»*Tu vedrai che amore in terra*«). Der Graf erscheint und erklärt, daß Azucena und ihr Sohn bei Tagesanbruch sterben sollen. Leonora bietet sich selbst als Preis für Manricos Freilassung an. Erfreut willigt der Graf ein, doch während er den Befehl zu Manricos Freilassung erteilt, nimmt Leonora heimlich Gift, das in ihrem Ring verborgen war (»*Mira, di acerbe lagrime*« – »*Vivrà! Contende il giubilo*«).

Zweites Bild: Ein finsterer Kerker.

Manrico versucht Azucena zu trösten, die erneut Visionen vom Tod ihrer Mutter hat. Schließlich fällt sie in eine Art Halbschlaf und ruft sich das unbekümmerte Leben der Vergangenheit in das Gedächtnis zurück (»*Ai nostri monti*«). Leonora erscheint und drängt Manrico, sofort zu fliehen. Doch Manrico durchschaut rasch die Art des Abkommens, auf das sie sich mit dem Grafen eingelassen hat, und beschuldigt sie in wildem Zorne des Verrats ihrer Liebe (»*Ha quest'infame l'amor venduto*«). Das Gift tut bereits seine Wirkung. Mit letzter Kraft erklärt Leonora ihm, daß sie sich entschlossen habe, lieber als seine Geliebte zu sterben, statt als die eines anderen am Leben zu bleiben. Manrico ist von Reue überwältigt. In diesem Moment erscheint der Graf und erkennt, angesichts der sterbenden Leonora, daß er hintergangen worden ist. Er befiehlt Manricos unverzügliche Hinrichtung und schleppt Azucena zum Fenster, damit sie zusehen solle. Als das Beil des Henkers fällt, verkündet Azucena dem Grafen, daß er soeben seinen eigenen Bruder habe töten lassen: ihre Mutter ist endlich gerächt.

Roger Parker
(Übersetzung aus dem Englischen)

Tradition and Innovation in "Il Trovatore"

ROGER PARKER

We do not know precisely when Verdi first came across Antonio García Gutiérrez's *El trovador*, but he mentions the play to his proposed librettist Salvatore Cammarano in a letter written shortly before the first performance of *Rigoletto* in March 1851:

> The subject I should like, and which I now propose, is *El trovador*, a Spanish drama by Gutiérrez. This seems to me very beautiful, imaginative and full of strong situations. I should like to have two female roles: the principal one is the gypsy, a woman of very special character.

In his subsequent reactions to the draft outline sent him by Cammarano, this concern with the gypsy is stressed and amplified:

> If I am not mistaken, some scenes do not have the power and originality they had before, and Azucena especially does not retain her strange and novel character: it seems to me that the two great passions of this woman, *filial love* and *maternal love*, are no longer present in all their force.

Though this insistent preoccupation with Azucena was not to be carried through to the definitive score, it is nevertheless significant, telling us much about Verdi's initial reasons for choosing this particular drama. He had just completed *Rigoletto*, an opera whose formal innovations are matched – one might almost say inspired – by the novelty of its central character. Rigoletto is physically deformed, an outcast tolerated at court only as a figure of fun, a man in whom two consuming passions – fatherly love and a desire for vengeance – are inextricably linked. His unconventionality as an operatic hero is mirrored in his music: he has no formal arias, but typically expresses himself in a free-ranging *arioso*, in which his conflicting passions can be juxtaposed with maximum force and economy. And in Azucena we have his female counterpart. Like Rigoletto, she is an outcast from society and, as Verdi himself tells us, driven by two great passions – filial love (which leads her to vengeance) and maternal love. In the light of these "thematic" similarities between the two dramas, it is hardly surprising that Verdi called on his librettist to emulate the formal freedom of *Rigoletto* in this new opera:

> As far as the distribution of the pieces is concerned let me say that when I am given verses that can be set to music, every form, every distribution is good; indeed the more novel and bizarre they are, the more I am pleased with them. If in opera there were neither cavatinas, nor duets, nor trios, nor choruses, nor finales, etc. etc. and if the whole opera were (if I might express it in this way) one single piece, I should find it more reasonable and proper.

But if, as the above suggests, Verdi first conceived *Il trovatore* as an intense sequel to *Rigoletto*, he was at least in part to be disappointed. As even these early letters show, his librettist Cammarano lagged far behind the composer in eagerness for formal innovation. And, perhaps equally important, Cammarano was an experienced, respected man of the theatre, who could not be cajoled in the manner Verdi consistently used with Piave, the librettist of *Rigoletto*. Not that he was less than ideally suited to the subject matter; indeed, Cammarano was something of an expert at boiling down bizarre, melodramatic plots and at making them into acceptably conventional libretti. For example, one need only compare *Il trovatore* with a libretto he had fashioned earlier for Donizetti, *Maria de Rudenz* (1837), to be struck by common features amounting to a "genre": a plot in which much of the essential action occurs a generation before the time as the curtain rises, and in which past sins are visited on present characters; an old retainer who gives living proof of the older generation; a veritable heap of corpses for the final curtain (in *Maria de Rudenz*, the unfortunate eponymous heroine in effect dies twice, mortally wounded in Part (Act) II, she succumbs only in the final moments); all these supported by a libretto in which certain vivid, elemental images are continually in play. Perhaps the problem lay precisely with Cammarano's facility, in the ease with which he could conjure up the conventional mode. Whatever the case, the libretto of *Il trovatore* turned out in the end to be far less radical than Verdi had initially intended, far more dependent on traditional forms. But, whether reluctantly or not we do not know, he accepted this, and even accentuated it: for example, when Cammarano died in July 1852, a young librettist named Leone Emanuele Bardare was commissioned to effect various alterations, among other things, making it clear that Verdi now wished to strike a musical and dramatic balance between Azucena and Leonora, which meant building up the latter's role as *prima donna soprano*.

Many commentators have seen this change of emphasis, this clash of dramatic ideals, as having had an unfortunate effect on the final score. Despite its "glorious tunes" (they say), *Il trovatore* is a stylistic throwback, a regressive interlude separating the exciting formal experiments of *Rigoletto* and *La traviata*. In Joseph Kerman's words, it is a glorification of "the bad old style . . . a magnificent demonstration of unprincipled melodrama"; according to Francis Toye: "*Il trovatore*, which all things considered is only *Ernani in excelsis*, may be regarded as the apotheosis of both the good and the bad qualities of early Verdian opera".

In reply, one can argue that the common accusation of traditionalism is short-sighted: in fact, almost every set piece in *Il trovatore* boasts departures from normal practice. One need only think of the finale of Part II, in which the expected closing *stretta* is omitted, allowing the act to conclude with one of those all-embracing vocal phrases (Leonora's "Sei tu dal ciel disceso") which at a stroke encapsulate the preceding musical and dramatic action. Or of Leonora's aria in Part IV, in which the expected cantabile/cabaletta format ("D'amor sull'ali rosee"/"Tu vedrai che amore in terra") is massively interrupted by that central, "defining" dramatic confrontation: the famous "Miserere" scene. The fact remains, though, that in *Il trovatore* Verdi was eventually content to *manipulate*

these stock forms, while in *Rigoletto* and *La traviata* he often did away with them altogether.

Until recently, opera was habitually seen in terms of "progress" towards greater flexibility, greater naturalness. In such a climate, *Il trovatore* could only fare badly. But in the last ten years or so there has been something of a reaction again this mechanistic view. In 1970, Gabriele Baldini's monograph on Verdi vigorously challenged the conventional critical attitude by placing *Il trovatore* at the centre of Verdi's achievement. Far from regarding the libretto as excessively melodramatic or too rigid in its formal structure, Baldini suggested that the collaboration with Cammarano provided Verdi with:

> . . . the perfect musical libretto, a text which fully allowed for the musical life of its characters and for that alone; essentially a phantom libretto, which became completely engulfed by the music and, once the opera was finished, disappeared as an individual entity.

Baldini saw a deliberate lack of concern with the characters' "literary existence", an isolation of each within the individual moment:

> Of crucial significance is the tendency of characters to question themselves without being able to reply, something summed up in Manrico's phrase "Non son tuo figlio? E chi son io, chi dunque?" (Am I not your son? Then who am I?). It is a question which every character could ask, and none could answer. Their literary existence, their words, are pure game.

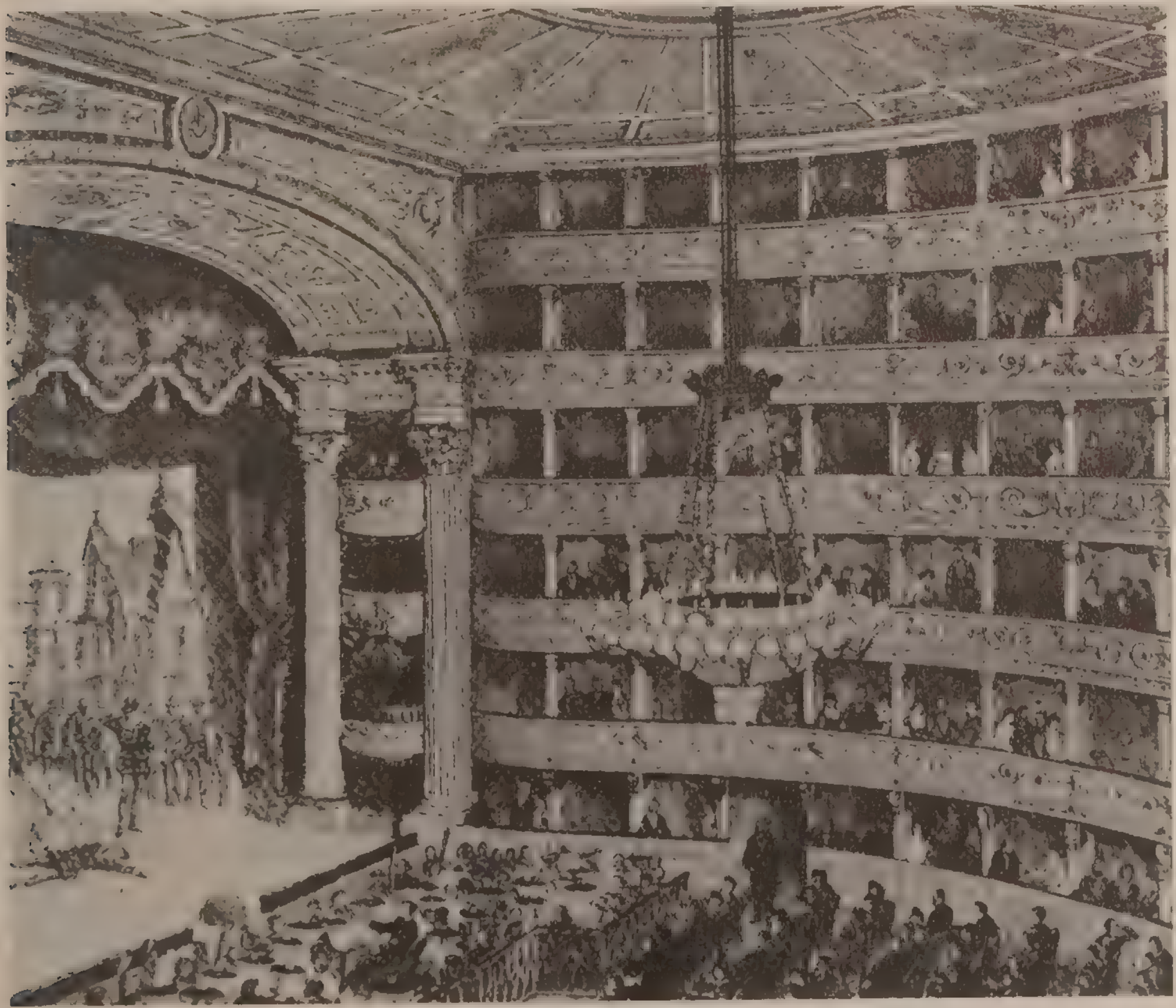
Most importantly, Baldini suggested that this tendency towards idealization and isolation of character is matched in the libretto by dramatic precision and symmetry. Each of the four acts may be divided into two, with a corresponding relation in intensity between the two halves. Thus in both of the first two acts, for instance, a scene in which a story is told (Ferrando's *Racconto*, Azucena's *Canzone*) is followed by a scene in which the action of the opera is advanced.

Similarly, each of the four main characters has "two points of diverging passion": each is fired simultaneously by love and hate; Verdi's particular interest in Azucena's "two great passions" is extended and schematized. The connecting links in the opera are forged primarily by means of metaphor, and especially by the all-pervading image of fire, which eventually consumes all the characters: apart from Azucena's reiterated "Stride la vampa", and Manrico's "Di quella pira", love for Leonora "burns" the Count; in the final act, poison "burns" Leonora.

Vital to the symmetries of plot and character relationship is the balance between the two female characters around whom the opera revolves. The two men are held in play and juxtaposed by their opposing relationships to the women: the Count hates Azucena by reason of family history, and his love for Leonora is rejected; Manrico loves Azucena through familiar ties, and his love for Leonora is requited. As we can see, Baldini's bisection of each act in terms of dramatic intensity can also be applied to the events of the plot:

	Scene 1	*Scene 2*
Part I:	Narration about Azucena	Leonora fought over by the Count and Manrico
Part II:	Narration by Azucena	Leonora fought over by the Count and Manrico

A different pattern, though equally symmetrical, is set up in the remaining two acts:



TEATRO APOLLO DI ROMA

Part III:	The Count "captures" Azucena	Manrico leaves Leonora to save Azucena (and eventually dies)
Part IV:	The Count "captures" Leonora	Leonora dies to save Manrico

Although he never mentions it explicitly, it is clear that Baldini's revolutionary views on *Il trovatore* were influenced by the dramatic theories of Antonin Artaud. From that perspective, the cruel, melodramatic elements of the plot – the stake, the poison, the needless execution – far from requiring an apologia, become central, an almost purifying experience. We might recall immediately Artaud's famous dictum that actors and audiences should be "victims burnt at the stake, signalling through the flames". Some passages from "Le Théatre et la Peste" read like a summary of Baldini's view of the opera:

The theatre like the plague is a crisis which is resolved by death or cure. And the plague is a superior disease because it is a total crisis after which nothing remains except death or extreme purification. Similarly the theatre is a disease because it is the supreme equilibrium which cannot be achieved without destruction. It invites the mind to share a delirium which exults its energies; and we can see, to conclude, that from the human point of view, the action of the theatre, like that of plague, is beneficial, for, impelling men to see themselves as they are, it causes the mask to fall, reveals the lie, the slackness, baseness, and hypocrisy of our world; it shakes off the asphyxiating inertia of matter which invades even the clearest testimony of the senses; and in revealing to collectivities of man their dark power, their hidden force, it invites them to take, in the face of destiny, a superior and heroic attitude they would never have assumed without it.

An attempt to place Baldini's dramatic theories on *Il trovatore* within a more precise musical context was made, some four years after the publication of his book, by Pierluigi Petrobelli. His crucial point is that the most fundamental relationship between the drama and the music exists on the "dynamic" level; that the particular nature of the dramatic movement in the opera – its tendency to isolate and idealize characters, its overall structural symmetries – calls forth a particular type of musical argument.

In *Il trovatore*, musical 'connectives' (including the introductory orchestral passages) have been reduced to a minimum, and the essence of the discourse is concentrated in forms which are completely self-contained.

In other words, far from moving towards a through-composed music-drama, as the letters to Cammarano suggest, it was necessary for Verdi – more than ever – to rely on the traditional forms of aria, ensemble and chorus in composing the score of the opera.
Petrobelli further illustrates his case by tracing the progress of several recurring motives which serve to articulate the opera's seemingly episodic structure. A "sonority" of b is given melodic prominence in Azucena's music: b is the fifth degree of E minor and the third degree of G major, the tonal areas associated throughout the opera respectively with Azucena's "two great passions . . . filial love and maternal love". A rhythmic figure is associated with the Count, another with Manrico. In and of themselves, these motives are all common clichés of the musical language; they must be brought into particular prominence before they can claim dramatic significance, and cannot be erected into any kind of system. Equally, their concrete "meaning" within the drama cannot be defined in anything but the most general terms, usually as a broad character imprint, sometimes even less precisely than

that. (Exact equivalences between dramatic themes and musical themes do, of course, occur in Verdi – the "curse motive" in *Rigoletto*, or the "kiss motive" in *Otello* – but they are exceptional, and draw much of their power from this fact.) Perhaps more so with *Il trovatore* than with any other Verdian masterpiece, the drama simply does not have enough substance on the literal, "literary" level, and cannot sustain a complex pattern of self-conscious anticipation and reminiscence. As Petrobelli demonstrates, the music articulates the drama superbly; but it does so on its own terms, without continual reference to the words or to minor details of the plot.

One could continue with other musical points. On the broadest level, for example, the evidence of the scene suggests that Verdi articulated the dramatic symmetries of *Il trovatore* in part through a tonal plan, with sharp keys and flat keys being juxtaposed in a deliberate manner, and with tonal cross-references occuring at appropriate moments in the drama. One writer has even claimed that the entire opera is governed by an overall tonal motion. But the extent to which drama and tonality interact in Verdi (or, indeed, in most nineteenth-century operas) continues to be a subject of debate, the cases for "symphonic" status remaining unproven. And strong positive evidence is not really necessary before we can take these operas seriously. Once we broaden our view of music drama, abandon the ideal of realism as the sole yardstick of effectiveness, *Il trovatore*, far from being an example of "unprincipled melodrama", takes on a coherence and logic in no way inferior to the more naturalistic (and perhaps for that reason more approachable) works that preceded and followed it, *Rigoletto* and *La traviata*. Its true force, perhaps even more than with these other two operas, can only be experienced in performance, where the symmetries and cross-references, the ironies and ambiguities, the smaller and larger details of musical characterization, though they may evade cold-blooded examination, are all instinctively grasped by the spectator or listener. This may help to explain why *Il trovatore*, among the most popular operas in the repertoire, is still undervalued by many critics. Yet it may fairly be called one of Verdi's greatest masterpieces, and one of his most genuinely innovative works.

SYNOPSIS

ROGER PARKER

The action takes place in northern Spain at the beginning of the 15th century.

PART ONE: THE DUEL

Scene 1: A hall in the royal palace of Aliaferia.

Ferrando, an officer in Count di Luna's army, calls on his soldiers for vigilance: the Count is jealous of a troubadour who sings at night in the palace gardens. At the soldiers' request, Ferrando narrates the story of Garzia, the Count's younger brother. One day, when Garzia was a baby, a sinister gypsy was found looking over his cradle ("*Abbietta zingara*"). She was driven away, but soon after the boy sickened, and a curse was thought to have been laid upon him. The gypsy, accused of being a witch, was hunted down and burnt at the stake. Her daughter, however, exacted a terrible revenge: the sick child disappeared, and in the burning embers around the stake, a baby's skeleton was discovered. No trace of the daughter has ever been found, but the ghost of the old gypsy in various guises still flies at night ("*Sull'orlo dei tetti*").

Scene 2: The gardens of the palace.

Leonora, a lady-in-waiting to the Princess of Aragon, tells her attendant Ines of the first stirrings of her love. She met a mysterious knight at the tournament but then, with the outbreak of civil war, she did not see him again. Lately, however, he has reappeared to serenade her as a troubadour ("*Tacea la notte*"). Ines tries to persuade her lady to forget the stranger, but Leonora affirms that she would gladly die for him ("*Di tale amor*"). As they retire to their rooms, the Count appears, determined to declare his love for Leonora. His soliloquy is interrupted by the troubadour's song ("*Deserto sulla terra*"). Leonora rushes out to greet her love, but in the darkness mistakenly approaches the Count. At this moment the troubadour appears and Leonora realizes her error. The Count's jealousy and anger grow vehement when the troubadour reveals himself as Manrico, an officer in the army of Prince Urgel and thus the Count's enemy in the civil war. As the Count and Manrico rush off to settle their dispute in combat, Leonora falls senseless to the ground ("*Di geloso amor*").

PART TWO: THE GYPSY

Scene 1: A ruined hut at the foot of a mountain in Biscay.

Azucena is sitting by a fire with Manrico stretched out by her side. A band of gypsies herald the dawn of a new day and prepare for work ("*Vedi! le fosche*

notturne"). Azucena paints the horrifying picture of a woman burnt at the stake ("*Stride la vampa*"). When the gypsies have left, she tells Manrico how her mother was led to the stake by the old Count's soldiers ("*Condotta ell'era in ceppi*"), and how she answered her call for vengeance by stealing away the Count's baby son to cast him into the flames. But she made a terrible mistake: in her delirium of hate and grief, she threw her own baby son into the fire. Manrico, horrified, asks whether he really is her son; Azucena quickly reassures him, claiming the gruesome events have momentarily confused her. Manrico then recalls his duel with the Count and how a voice from heaven had prevented him from striking the fatal blow, but he now swears to his mother to spare the Count no longer ("*Mal reggendo all'aspro assalto*"). They are interrupted by a messenger, who brings the news that the fortress Castellor has fallen to the rebels and that Leonora, thinking Manrico dead, is about to enter a convent. In spite of his mother's warnings, he rushes off to save her.

Scene 2: The cloister of a convent near Castellor.

The Count sings of his love for Leonora ("*Il balen del suo sorriso*") and, believing his rival to be dead, resolves to abduct her before she can take the veil ("*Per me, ora fatale*"). He and his retainers hide among the trees. With nuns intoning a solemn hymn, Leonora appears and bids farewell to her friends. But as the Count goes to seize her, Manrico arrives and, after a moment of universal amazement ("*E deggio . . . e posso crederlo?*"), his followers, allowing him to carry off the ecstatic Leonora.

PART THREE: THE GYPSY'S SON

Scene 1: A military encampment.

The Count's soldiers sing a bellicose chorus ("*Squilli, echeggi la tromba guerriera*") in anticipation of laying siege to Castellor, while the Count bemoans his loss of Leonora. Ferrando enters and reports that a gypsy woman has been caught lurking near the camp: it is Azucena. She is brought on and explains that she is looking for her lost son ("*Giorni poveri vivea*"). But the Count's questions soon discover her true identity, and he determines to avenge his brother by having her burnt at the stake.

Scene 2: A hall adjoining the chapel at Castellor.

Manrico and Leonora prepare to be married, but she is uneasy with thoughts of the attack on Castellor, which is to come at dawn. Manrico reassures her, telling her that love will strengthen him in the face of death at his enemy's sword ("*Ah! sì, ben mio*"). As they are about to approach the altar, Ruiz, one of Manrico's soldiers, rushes on with the news that Azucena has been sentenced to death at the stake. Manrico resolves to save her and orders his men to prepare for battle ("*Di quella pira*").

PART FOUR: THE EXECUTION

Scene 1: A wing of the Aliaferia palace.

Outside the tower in which Manrico has been imprisoned by the Count, Leonora again pledges her love ("*D'amor sull'ali rosee*"). From within she hears the ominous chanting of a solemn "*Miserere*", and then the voice of Manrico himself, bid-

ding her farewell ("*Ah! che la morte ognora*"). She is determined to save him at all costs ("*Tu vedrai che amore in terra*"). The Count appears and declares that Azucena and her son are to die at dawn. Leonora offers herself in exchange for Manrico's freedom. The Count jubilantly agrees, but as the orders for Manrico's release are being given, Leonora sucks a poison concealed in her ring ("*Mira, di acerbe lagrime*" – "*Vivrà! Contende il giubilo*").

Scene 2: A horrible prison.

Manrico tries to comfort Azucena, who has renewed visions of her mother's death. Eventually she falls into a half-sleep, recalling the carefree life of the past ("*Ai nostri monti*"). Leonora appears and tells Manrico to flee. But Manrico quickly guesses the nature of the bargain she has struck with the Count and angrily accuses her ("*Ha quest'infame l'amor venduto*"). The poison has already begun to take effect: with her last strength Leonora explains that she has chosen to die as his love rather than to live as another's. Manrico is overcome by remorse. At that moment the Count arrives to find Leonora dying. Realizing that he has been deceived, he orders Manrico's immediate execution, and drags Azucena to the window to watch. As the axe falls, Azucena announces that he has just killed his own brother: her mother is avenged at last.

Roger Parker

Le Trouvère: Une Genèse Difficile

SYLVIANE FALCINELLI

Sur la lancée du brillant succès remporté par *Rigoletto* en 1851, Verdi mit aussitôt en chantier un nouvel opéra, qu'il voulut adapté de la pièce *El trovador* d'Antonio García y Gutiérrez (sommet de la saison madrilène de 1836). C'est à ce même auteur qu'il empruntera encore en 1857 *Simon Boccanegra*. Car c'est Verdi qui imposait le choix des pièces de ce Gutiérrez, ennemi, comme on le voit, des trames plausibles et des sentiments simples! On ignore encore comment Verdi eut connaissance du *Trovador*, puisqu'on n'en a guère retrouvé de traduction italienne; mais tout compositeur d'opéras dispose d'informateurs pour l'aider, de par le monde, dans sa quête de nouveaux sujets. La rédaction du livret échut à quelqu'un d'estimé dans le monde lyrique: Salvatore Cammarano, qui avait déjà écrit pour Verdi *Luisa Miller* en 1849. Mais cet auteur, trop traditionnaliste, suivait parfois difficilement le souci d'évolution constant du compositeur, d'où un relatif manque de compréhension entre eux. Temistocle Solera, librettiste des débuts de Verdi (ayant rompu les ponts avec lui tout en lui gardant son admiration), a pu parler aigrement de «Salvatore Cammarano, qui, pour avoir écrit le livret du *Trouvère*, mériterait pour le moins les galères, précédées de quelques passages à l'estrapade». Reconnaissons qu'il eût fallu de radicales interventions pour sauver cette histoire à propos de laquelle le qualificatif «invraisemblable» devient un euphémisme . . . Le travail entrepris dans le courant de 1851 et poursuivi en 1852 fut retardé, d'une part par quelques lenteurs du librettiste, mais aussi par les soucis personnels qui assaillaient Verdi: la mort de sa mère, de déplaisants conflits d'argent avec un père plus soucieux de tirer avantage des gains de son célèbre fils que de le soutenir moralement, les charges concernant sa propriété récemment acquise de Sant'Agata, un cambriolage, sans parler de l'œil hostile porté par les petits provinciaux de sa région sur le couple Verdi – Giuseppina Strepponi, une union libre avant l'heure.

Pendant ce temps, la chasse à de futurs contrats devait le mener à donner la préférence à Paris (ce seront *Les Vêpres Siciliennes*) où il séjourna durant l'hiver 1851–52. Sur ces entrefaites, le père du compositeur tomba gravement malade et fut un objet de préoccupations jusqu'en mai. A son amie la comtesse Maffei, Verdi se plaindra sans exagérer: «Depuis quelque temps, les malheurs et les dé-

sagréments se succèdent avec une effrayante régularité.» De quoi perturber, on l'avouera, la concentration sur une nouvelle composition. L'été 1852 ne devait pas mettre fin aux tracas puisque Cammarano mourut (Verdi eut la surprise de l'apprendre en lisant un journal théâtral). Pour compléter le travail inachevé, on fit appel à Leone Emanuele Bardare. Verdi multiplia les demandes d'altérations, faisant suivre à l'ensemble, déjà élaboré de feu Cammarano, l'évolution de sa propre pensée compositionnelle.

Les négociations visant à produire ce *Trouvère* si long à progresser, avaient abouti avec le Teatro Apollo de Rome, ce qui impliquait de contourner la sévère censure de la cité pontificale.

Le triomphe de la première – le 19 janvier 1853 – effaça les sombres mois traversés. La scène finale fut entièrement bissée, et, *Il Trovatore* (devenu «*Il trouve à tort*» sur une caricature de Dantan) devint immédiatement, (et définitivement même), un opéra très célèbre, même si certains jugèrent qu'on y mourait beaucoup . . . Mais l'ère était aux sombres tragédies, et Verdi plaçait au sommet de la puissance dramatique, Shakespeare et Hugo. Il lui faudra bien plus tard le voisinage d'un autre génie, Arrigo Boïto, pour tempérer ses goûts théâtraux d'un savant équilibre favorable à l'expression magnifiée de son art musical. Mais en l'exact milieu du XIX^{e} siècle, le public aime que la flamme et les élans romantiques submergent éventuellement le bon goût, et surtout il aime retenir des airs accrochant directement ses instincts les plus spontanés.

Il était inévitable que Paris veuille accueillir ce succès, tant du côté Théâtre des Italiens que du côté Théâtre de l'Opéra (en traduction française, pour celui-ci). Au Théâtre des Italiens (pour la saison 1855) Verdi, rendu méfiant par expérience, ne voulait céder sa partition qu'à condition de surveiller la distribution et de suivre lui-même les répétitions. Mais surgirent des litiges, à propos de l'exécution de *Rigoletto* et de *La Traviata*, pour les droits de cession des partitions et le «piratage» (déjà!) du matériel. La querelle, opposant Verdi d'abord à son éditeur Ricordi, puis surtout à la direction du Théâtre des Italiens, s'envenima et le compositeur, s'estimant lésé, alla (en 1856) jusqu'à un procès . . . qu'il perdit. Crosnier, Administrateur Général de l'Opéra, lui offrit alors une compensation en le rétribuant plus que convenablement pour une adaptation du *Trouvère* à son théâtre, avec adjonction du rituel ballet au troisième acte. Le compositeur put superviser cette création française de janvier 1857. La version jouée à Paris dévoile d'importantes variantes par rapport à la version italienne. On peut les présumer authentiques bien que des incertitudes naissent de l'absence de manuscrit autographe. Si les modifications concernent parfois l'orchestre et tel arrangement harmonique, un nombre notable d'entre elles sont destinées à rendre encore plus brillantes les prouesses vocales des protagonistes. N'oublions pas que les parisiens, alors sous invasion meyerbéerienne, goûtaient avant tout les acrobaties d'illustres gosiers, les ballets et les productions historiques à grand spectacle.

Le rôle d'Azucena, notamment, a été assez retouché, Verdi bénéficiant de la célèbre Adelaïde Borghi-Mamo. Dans la Troisième Partie (puisqu'on retrouve encore dans le *Trouvère* l'ancienne tradition des «Parties» titrées au lieu d'Actes, tradition d'origine littéraire), les aménagements visent naturellement à préparer l'insertion du ballet.

Dans l'ensemble, l'œuvre ne gagne rien à ces modifications, qui apparaissent plutôt comme des concessions coupant le bon cheminement dramatique; mais il redevient quelque peu à la mode de greffer sur la version italienne le final parisien, dont la conclusion est rallongée, une fois Manrico emmené à l'échafaud, l'atmosphère lugubre étant appesantie par des rappels du «Miserere» confiés à un chœur interne (de moines) et au Trouvère lui-même. Ce plus vaste étagement autorise une extension des réactions d'Azucena (décidément favorisée par cette version). Les uns préféreront la fin précipitée initialement conçue, les autres verront un prolongement émotionnel accru dans la seconde.

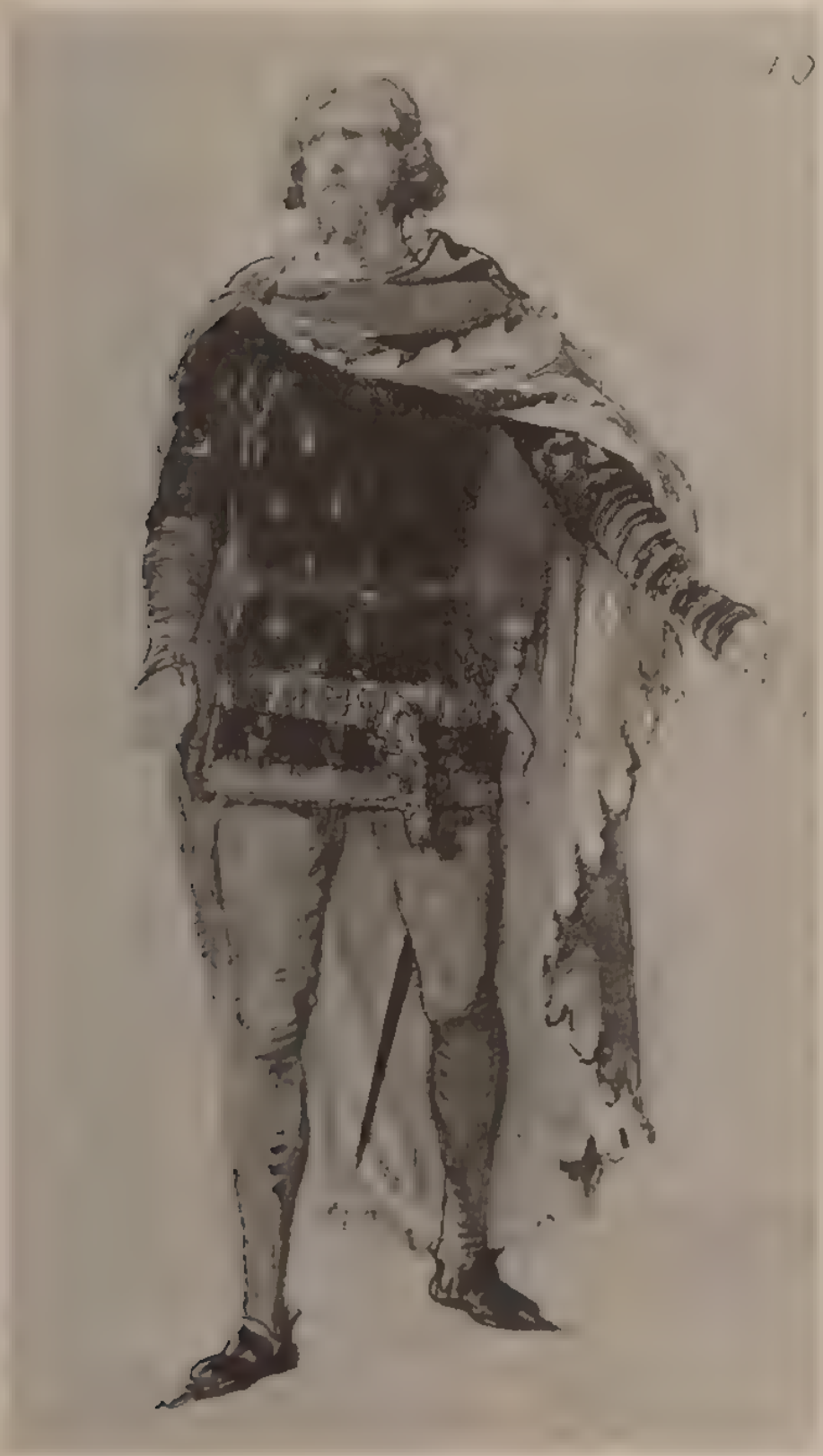
Il importe de ne pas se laisser aveugler par la popularité de l'œuvre et de reconnaître qu'à divers titres, elle marque un recul momentané dans l'axe ascendant (et produit par des maillons assez homogènes) de la dramaturgie verdienne telle qu'elle se dégage de l'ensemble de son catalogue.

Tout d'abord, la distribution des rôles est ici plus conventionnelle que dans nombre de ses œuvres; Verdi n'est jamais si verdien que lorsqu'il peut accorder la prééminence psychologique à sa voix de prédilection, le baryton (il en a même tellement type le traitement qu'est née la dénomination de «baryton-Verdi»): Nabucco, Rigoletto, Simon Boccanegra, Iago – puisque tel devait être, dans son esprit, le titre de son Otello – Falstaff, pour ne désigner que quelques fameux rôles-titres, jalonnent un parcours étonnamment éloquent à cet egard (il n'y a pas trace que le comte de Luna ait spécialement retenu son attention). Dans *Le Trouvère*, il se plie complaisamment à l'exploitation du couple tenor-soprano. Seul le personnage d'Azucena – exigeant une mezzo-soprano d'une particulière envergure, aux colorations tragiques, sort du commun, et c'est justement celui que Verdi avait le plus à cœur dans cette œuvre. Lors des étapes initiales du travail sur la pièce, il écrivait: «Je voudrais deux femmes: la principale serait «la Gitane», caractère singulier dont je ferais le titre de l'opéra. L'autre, j'en ferais une «comprimaria» (second rôle).» Les cantatrices qui se délectent à l'idée de réserver leurs nuances les plus raffinées à Leonora seraient très vexées de voir leur nom relégué au second rang de l'affiche! Et pourtant, Verdi réservait encore une attention primordiale à son Azucena lors de l'établissement des distributions puis des répétitions. Il est certain que pour lui, la bohémienne se rattachait à une lignée de «monstres», comme Lady Macbeth, qui devaient exister hors de toutes normes, tant vocalement que psychologiquement. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait confié ces deux personnages à des mezzo-sopranos, en leur demandant d'empiéter sur des caractéristiques plus propres aux registres voisins. Après tout, ses exigences avaient été bien pires pour Abigail! Ceci dit, il est peu de rôles où une soprano puisse faire apprécier ses qualités les plus authentiques comme dans Leonora: émotion contenue, nuances ravissantes de piano et de pianissimo, transparence du timbre, finesse d'une technique jamais appuyée, évitant tout style déclamatoire, voilà qui exige infiniment plus de goût et de musicalité qu'une simple virtuosité exhibitionniste. La caratérisation vocale des deux rôles féminins dépasse incontestablement les rôles masculins qui ne s'éloignent guère d'archétypes.

Les spectateurs attentifs à la dramaturgie verdienne éprouvent une déception plus grave: depuis l'aube de sa carrière, Verdi, comprenant le sche-

matisme stérile de la division en «pezzi chiusi» (airs et morceaux séparés), avait conçu le découpage de ses œuvres selon la composition de vastes scènes visant à se rapprocher quelque peu de la logique du drame parlé; tirant les plus riches conséquences de cette recherche dans sa maturité (la première et la deuxième version de *Simon Boccanegra* encadrent ce processus évolutif très marqué de *Un Ballo in Maschera* à *Don Carlos*), il progressera vers un déroulement scénique plus naturel: en effet, les échanges ou altercations entre personnages gagnent en impact direct à être libérés du cadre «morceau d'opéra» si lourd de formalisme; l'ordonnance interne des interventions à l'intérieur des scènes bénéficie d'une continuité où l'attention du spectateur ne subit aucune «fracture» dans l'enchaînement des situations et leurs retombées psychologiques; ainsi la forme se plie-t-elle aux réactions des personnages, entraînant la musique dans une coulée adaptée à leurs réparties. Une autre conséquence de ceci sur l'art verdien sera une propension à animer d'une vie autonome un nombre croissant de caractères, libérés d'une ancienne typologie rigide: d'où l'obligation de réunir six ou sept interprètes de haut niveau (et, autant que possible, habiles comédiens) pour équilibrer la distribution de tels opéras. Or, en plein centre de la carrière de Verdi, *Le Trouvère* marque un net recul, un retour au passé et aux «pezzi chiusi», par rapport à cet axe de préoccupations. On y réentend les amorces orchestrales, coupées de l'air par des points de suspension, à la Donizetti, et les morceaux de bravoure se concluent de manière à appeler les applaudissements. Ici, comme dans *La Traviata* dont la composition s'enchaîne aussitôt (ce que vient opportunément nous rappeler certaine prenante progression ascendante de Violetta empruntée au premier air de Leonora), Verdi cède à des séductions plus belcantistes. Le ténor, avec le célèbre «Di quella pira», peut s'adonner aux éclats de l'air héroïque de la plus pure convention. Le mal empire lorsque le compositeur atteint à de parfaits non-sens dans l'expression tragique: que dire de sautillants thèmes de danse particulièrement mal venus, en porte-à-faux par rapport aux paroles (mazurka sous la narration de faits épouvantables par Ferrando), de guillerets accents de marche militaire (comme celle du chœur introductif de la Troisième Partie), ou d'un soudain galop orchestral sous «Ah! dell'indegno rendere» du Comte (Quatrième Partie) survenant après de bien peu suppliantes supplications de Leonora!

Verdi nous avait habitués à plus d'homogénéité dans la conduite de drames, psychologiquement plus élaborés il est vrai. Et c'est peut-être la présentation brute de passions élémentaires, alliée à une moisson de thèmes aisément exploitables, dans la rue ou à la maison (car c'est au nombre de transcriptions, ou adaptations plus incongrues les unes que les autres, que se mesurait l'infiltration d'une œuvre dans les diverses couches de population), qui assura au *Trouvère* un tel retentissement populaire. La mémoire de l'amateur a besoin d'isoler, de démembrer pour sélectionner l'élément aisément repérable, là où l'esthète cherchera plutôt à admirer des architectures élaborées et des compositions touffues. Reconnaissons alors que le dialogue de Verdi satisfait aisément et souvent simultanément ces penchants contradictoires. C'est que celui qui proclamait «Io son un paesano» et refusa d'être annobli à la fin de sa vie, a gardé une franchise de ton – étrangère à toute sophistication,



même dans ses moments les plus fouillés – parlant directement à la conscience des gens d'aussi modeste origine que lui. Cependant, avec une constance admirable, il a voulu faire évoluer sans relâche son «métier» – jusque dans les années de vieillesse où il n'est pas rare qu'un créateur se repose sur ses lauriers – pour le rendre plus digne de l'inspiration qu'il recevait de sujets ambitieux, d'où une fréquente comparaison avec l'artisan œuvrant humblement mais fièrement dans son atelier . . . ce qui nous ramène encore au milieu populaire des campagnes. Mais, après avoir émis quelques légitimes regrets, reconnaissons que *Le Trouvère* contient des moments où Verdi rejoint les sommets. Attardons-nous sur la première scène de la Quatrième Partie (la plus égale de niveau), qui culmine avec le «Miserere»: nous nous approchons de la tour dans la nuit en compagnie de Ruiz et Leonora sur une suggestive introduction orchestrée pour les bois dans l'extrême grave; très délicatement, Verdi conduit le cheminement du récitatif (très contenu) à l'arioso puis à l'air de Leonora «D'amor sull' ali rosee»; ainsi – une fois n'est pas coutume dans cet opéra! – on entre très progressivement dans l'atmosphère d'un air particulièrement diaphane dont l'accompagnement, avec beaucoup de simplicité, semble s'interdire tout écart qui pourrait en perturber l'intimité désespérée. Le tocsin amène la deuxième partie de la scène (le «Miserere»): on a beaucoup écrit sur l'efficace «spatialisation» des sources sonores, le chœur interne, Manrico enfermé à un étage de la tour, et Leonora évoluant sur scène; ce ne sont pas les seuls atouts de ce moment: concourent à la tension pathétique l'exact dosage des durées de chaque intervention, la sourde pulsion des accords graves de l'orchestre,

âprement ténébreux, et les contours mélodiques de Leonora, dont les ornements (appogiatures, broderies) cette fois ne sont pas de l'enjolivement mais relancent ou accentuent à propos certaines syllabes.

L'autre temps fort de cet acte se situe dans la prison où croupissent Azucena et Manrico; par le jeu de dispositions et d'une orchestration avantageant les graves, Verdi donne une résonnance profonde à des accords très simplement posés: on vit rarement plus sobre introduction à un nouveau tableau, mais elle n'en est que plus éloquente; quelques touches musicales épousent le décor et le funeste sort des personnages. A partir de là, Azucena va traverser une riche palette de dimensions expressives; elle a d'abord six vers (depuis «Non attristarti») composés de lignes descendantes qui repartent toutes pour rechuter; puis un inquiétant parlando («Troveranno un cadavere muto, gelido, anzi uno scheletro») presque haché, avant que l'atroce peur ne resserre convulsivement sa tension; vient alors l'air de la malheureuse revoyant une fois de plus le bûcher où périt sa mère: l'évocation est complète dans sa brièveté, l'orchestre peint les flammes dansantes, assombri par un triste contrechant, un flamboiement général déchire la vision, puis l'orchestre lance d'altières scansions sous la voix stagnant dans le grave, avant un moment d'intensité qui va retomber soudainement. La concision saisit l'auditeur qui, après l'intervention de Manrico tentant d'apaiser sa mère par de grandes lignes très planes, va découvrir le charme doucement naïf de la nostalgique évocation des moments révolus de paix, par Azucena s'assoupissant. En fort peu de temps se trouvent concentrés plusieurs pans de vie de la bohémienne, dont on retraverse

la psychologie tourmentée sous des éclairages déconcertants, contradictoires, mais jamais indifférents: l'interprète doit ici savoir vibrer au gré de tous les instincts agitant le personnage (souffrance, terreur, haine, traumatisantes et obsédantes visions, douceur et tendresse maternelles). L'instinct de vengeance déchirant des êtres foncièrement tendres a inspiré Verdi quelques-unes de ses plus belles pages (que l'on se reporte à *Rigoletto*, à *Simon Boccanegra*, à *Otello*); par le conflit intérieur qu'il implique, il est évidemment porteur d'un haut potentiel dramatique, mais en outre, il bénéficie dans la palette verdienne de la science de l'orchestrateur qui sait par d'habiles étagements mêler des insinuations complexes, de même qu'il lui arrive de créer ses timbres par des superpositions très étudiées de nuances contraires aux diverses parties instrumentales employées. Intelligence expressive des étagements, disions-nous: n'oublions pas alors les ensembles vocaux dont cette période médiane (dans *Le Trouvère*, *La Traviata*, *Un Ballo in Maschera*) fournit de beaux exemples. L'ensemble avait chez Rossini une fonction essentiellement rythmique; chez Verdi, outre sa position dramatique de point de jonction des pensées individuelles, il revêt souvent un caractère extatique par lequel le personnage, s'isolant du monde ambiant, semble se relier à son propre destin et aux forces occultes le gouvernant . . . ce qui nous ramène décidément à l'emprise des puissances élémentaires.

Un regard général sur ces passions et ceux qu'elles détruisent, sur la facilité avec laquelle un créateur pouvait admettre tant d'invraisemblances, tant d'irrationalisme, nous conduit à penser qu'aujourd'hui, une écoute cohérente du *Trouvère* devrait le replacer dans les tendances de l'époque: les drames hugoliens, pour la plupart, débordent d'excès qui font hésiter à les représenter de nos jours, mais que de choses, que de grandeurs, dans l'œuvre de ce titan de la littérature, ravalent cette incidence du goût ambiant au rang de peccadille. Cela n'empêchera jamais que Hugo et Verdi soient indispensables à la conscience culturelle universelle.

De même on aimerait alors s'évader dans un médiévisme et une Renaissance de pure imagination, mouvement qui, par la loi de balancier de l'Histoire, amènerait aussi sûrement le naturalisme. C'est l'avantage de notre époque, dite muséologique, que de savoir remettre chaque courant à sa juste place et de savoir goûter les joies bien différentes que nous apportent les uns ou les autres.

SYNOPSIS

L'action se situe dans le nord de l'Espagne au début du 15e siècle.

PREMIERE PARTIE: LE DUEL

Première Scène:
La cour du palais royal d'Aliaferia.

Ferrando, un officier de l'armée du comte de Luna, appelle ses soldats à la vigilance: le Comte est jaloux d'un trouvère qui chante la nuit dans les jardins du palais. A la demande des soldats, Ferrando conte l'histoire de Garzia, le frère cadet du Comte. Un jour, alors qu'il était encore un nouveau-né, on trouva une sinistre bohémienne penchée sur le berceau de Garzia («*Abbietta zingara*»). Elle fut chassée, mais Garzia devint aussitôt malade, et l'on pensa qu'un mauvais sort lui avait été jeté. La bohémienne, accusée d'être une sorcière, avait été recherchée puis jetée sur un bûcher. Sa fille se vengea d'une terrible façon: l'enfant malade disparût, et, dans les cendres brûlantes du bûcher, on retrouva le squelette d'un nouveau-né. Même si l'on a perdu la trace de la jeune bohémienne, le fantôme de sa mère condamnée apparaît certaines nuits sous des formes diverses («*Sull'orlo dei tetti*»).

Deuxième Scène: Les jardins du palais.

Leonora, une dame d'honneur de la princesse d'Aragon, parle à sa suivante Ines de ses premiers émois amoureux. Au tournoi elle a rencontré un mystérieux chevalier, mais depuis de la trève de la guerre civile, elle ne le revoit plus. Il réapparaît, lui donnant une sérénade – en trouvère – («*Tacea la notte*»). Ines tente de persuader sa maîtresse d'oublier cet étranger, mais Leonora déclare qu'elle est prête à mourir pour lui («*Di tale amor*»). Alors qu'elles sont rentrées dans leurs chambres, le Comte apparaît, décidé à déclarer son amour à Leonora. Son monologue est interrompu par le chant du Trouvère («*Deserto sulla terra*»). Leonora sort en courant pour accueillir son amour, mais va, par mégarde parce qu'il fait nuit, s'approcher du Comte. Au même moment, le Trouvère apparaît et Leonora s'aperçoit de son erreur. La jalousie et la colère du Comte deviennent encore plus grandes, quand le Trouvère se révèle être Manrico, un partisan du prince d'Urgel, donc, un ennemi du Comte dans la guerre civile. Quand le Comte et Manrico se précipitent à l'extérieur pour se battre en duel, Leonora s'évanouit («*Di geloso amor*»).

DEUXIEME PARTIE: LA BOHEMIENNE

Première Scène:
Une masure au pied d'une montagne en Biscaye.

Azucena est assise près du feu, Manrico est étendu à ses côtés. Un groupe de bohémiens annonce l'aube d'une nouvelle journée, et se prépare au travail («*Vedi! le fosche notturne*»). Azucena leur dépeint l'horrifiant spectacle du supplice d'une femme sur un bûcher («*Stride la vampa*»). Dès que les bohémiens s'en vont, elle conte à Manrico comment sa mère fut exécutée par les hommes du vieux comte («*Condotta ell'era in ceppi*»), puis comment elle répondit à son «Venge-moi» par le rapt de l'enfant du Comte pour le précipiter dans les flammes. Elle a cependant commis une monstrueuse erreur: dans sa folie de haine et de chagrin, c'est son propre enfant qu'elle a jeté sur le brasier. Manrico, épouvanté, lui demande s'il est vraiment son fils; Azucena le rassure rapidement, prétendant avoir été un moment troublée par les évènements. Manrico rappelle ensuite son duel avec le Comte, alors qu'une voix du ciel lui avait demandé de porter le coup fatal contre son rival; mais Manrico jure à sa mère de ne plus épargner davantage le Comte («*Mal reggendo all'aspro assalto*»). Un messager les interrompt pour leur apprendre la chute de Castellor devant les rebelles, alors que Leonora, croyant Manrico mort, s'apprête à entrer au couvent. En dépit des mises en garde de sa mère, il se précipite pour l'en empêcher.

Deuxième Scène:
Le cloître d'un couvent, près de Castellor.

Le Comte chante son amour pour Leonora («*Il balen del suo sorriso*») et, croyant son rival mort, il se résoud à l'enlever avant qu'elle n'entre pour toujours au couvent («*Per me, ora fatale*»). Il se cache derrière des arbres et, alors que les religieuses psalmodient un hymne solennel, Leonora apparaît et fait ses adieux à ses amies. Mais, alors que le Comte la saisit, Manrico arrive, et après un moment d'affolement général («*E deggio . . . e posso crederlo?*»), l'escorte de Manrico fait irruption: celui-ci peut ainsi enlever Leonora, ivre de joie.

TROISIEME PARTIE: LE FILS DE LA BOHEMIENNE

Première Scène:
Un campement militaire.

Avant de faire le siège de Castellor, les soldats du Comte chantent un chœur belliqueux («*Squilli, echeggi la tromba guerriera*»), alors que le Comte se lamente de la perte de Leonora. Ferrando fait son entrée pour annoncer qu'une bohémienne a été prise près du camp: c'est Azucena. On la fait venir, elle explique qu'elle est à la recherche de son fils disparu («*Giorni poveri vivea*»). Mais sur les questions du Comte on découvre sa véritable identité. Le Comte se promet de venger son frère en la condamnant au bûcher.

Deuxième Scène:
Une salle près de la chapelle à Castellor.

Manrico et Leonora se préparent au mariage. Mais l'assaut des ennemis contre Castellor rend Leonora inquiète. Manrico la rassure: son amour le rend plus fort et plus intrépide contre ses ennemis («*Ah si, ben mio*»). Alors qu'ils s'approchent de

l'autel, Ruiz, un des soldats de Manrico, accourt pour annoncer que Azucena a été condamnée au bûcher. Manrico décide de la sauver et ordonne à ses hommes de se préparer pour le combat («*Di quella pira*»).

QUATRIEME PARTIE: LE SUPPLICE

Première Scène: Une aile du palais d'Aliaferia.

Devant la tour où Manrico est prisonnier, Leonora lui jure son amour («*D'amor sull'ali rosee*»). Alors qu'elle entend les voix qui chantent un «*Miserere*» solennel et sombre, auquel se joint la voix de Manrico lui-même, qui lui fait ses adieux («*Ah! che la morte ognora*»), elle se promet de le sauver à tout prix («*Tu vedrai che amore in terra*»). Le Comte vient, et déclare qu'Azucena et son fils doivent mourir à l'aube. Leonora s'offre alors à lui en échange de la liberté de Manrico. Le Comte, trop heureux accepte, mais alors qu'on donne les ordres pour relâcher Manrico, Leonora absorbe un poison caché dans sa bague («*Mira, di acerbe lagrime*» – «*Vivrà! Contende il giubilo*»).

Deuxième Scène: Un affreux cachot.

Manrico essait de réconforter Azucena, qui a eu de nouveau des visions sur la mort de sa mère. Tombant dans un demi-sommeil, elle se remémore la vie insouciante du passé («*Ai nostri monti*»). Leonora apparaît et supplie Manrico de s'échapper. Mais celui-ci s'aperçoit vite de la nature véritable du marché qu'elle a conclu avec le Comte et l'en accuse avec rage («*Ha quest'infame l'amor venduto*»). Mais le poison agit déjà: mourante, Leonora lui explique qu'elle a choisi de mourir avec son amour plutôt que de vivre avec un autre. Manrico, envahi de remors, voit Leonora expirer dans ses bras. Le Comte est arrivé pour découvrir qu'il a été floué. Il réclame l'éxécution immédiate de Manrico, et force Azucena à regarder par la fenêtre. Alors que la hache tombe, Azucena annonce qu'il vient juste de tuer son propre frère. Sa mère est finalement vengée.

Roger Parker
(Traduction: François Papet-Périn)

Il Trovatore ossia Verdi

FEDELE D'AMICO

Il Trovador, dramma cavalleresco in versi e in prosa, è l'opera prima dell'andaluso Antonio García Gutiérrez (1813–84), e fu rappresentato al Teatro Príncipe di Madrid il I marzo 1836 con successo clamoroso: fatto nuovo nella storia dei teatri spagnoli, alla fine dello spettacolo l'autore fu chiamato alla ribalta, e sessanta recite consecutive seguirono. S'ignora come e quando Verdi ne avesse notizia, né se ne conoscono traduzioni italiane del tempo; di certo si sa soltanto che prima ancora che il *Rigoletto* andasse in scena (a Venezia, l'11 marzo 1851) Verdi aveva interpellato Salvatore Cammarano perché gliene traesse un libretto.

Da Cammarano (Napoli, 1801–52), illustre soprattutto per i libretti forniti a Mercadante e a Donizetti (basti ricordare *Lucia di Lammermoor*), Verdi aveva già avuto *Alzira* (1845), *La battaglia di Legnano* (1849) e *Luisa Miller* (id.), e con lui stava allora progettando un *Re Lear*. Lo teneva nella massima stima. È vero, il suo poeta "ufficiale" passa per essere Francesco Maria Piave, che gli dette ben dieci libretti. Ma a parte il fatto che sei di questi libretti furono scritti dopo la morte di Cammarano, la fiducia del Maestro in Piave fu assicurata anzitutto dalla completa docilità di lui, unita ad una devozione servizievole su ogni terreno; che però la sua stima andasse assai più a Cammarano non è dubbio, possedendo Cammarano nel più alto grado le virtù che Verdi più apprezzava: la capacità di stringere le situazioni all'essenziale, la densità del verso, la "parola scenica". E questa preferenza si desume anche dal diverso contegno verso l'uno e l'altro poeta, quale ci è attestato dagli epistolari: nella sostanza, è chiaro che Verdi comandava a tutt'e due, più che non consigliasse, ma a Cammarano in forma ben più cauta e rispettosa. Significativo in questo senso, e anche sorprendente, è che nel proporgli il soggetto del *Trovatore*, che pure lo appassionava assai, Verdi si dichiarasse disposto a sostituirlo con un altro se Cammarano non l'avesse gradito.

*

Ma naturalmente la sua fiducia non era cieca, perciò la sua partecipazione alla fattura del libretto fu quanto mai decisa: basta leggere la sua cortese ma fermissima lettera del 9 aprile 1851 nella quale, ri-

cevuto dal poeta un primo "programma" del testo, Verdi lo rifiuta opponendogliene un altro alquanto diverso, che sarà poi la base della stesura effettiva. E tuttavia quando, il 17 luglio 1852, Cammarano morì lasciando il libretto sì terminato ma fatalmente – data l'abitudine di Verdi di mutare i testi durante la composizione – in forma non definitiva, Verdi si sentì privato d'un supporto essenziale; tanto che, propostogli a sostituire lo scomparso il giovane Emanuele Bardare, la sua prima preoccupazione fu: "questo Bardare aveva la confidenza di Cammarano?" (vedi la lettera del 5 agosto all'amico Cesarino De Sanctis, che gli faceva da tramite con l'ambiente di Napoli).

Non conosciamo esattamente i tempi della composizione. La notizia della sua conclusione si ricava da una lettera del 14 dicembre, ancora al De Sanctis, nella quale si legge: "*Il Trovatore* è finito"; e inoltre, che Verdi vi ha cambiato il Finale II, e abbreviato all'estremo la conclusione dell'opera riducendo i dodici versi originali a cinque, ma usando quasi senza eccezione parole di Cammarano.

Quanto al teatro della presentazione, Verdi esitò per un certo tempo fra la Fenice di Venezia, l'Apollo di Roma e il San Carlo di Napoli: un po' per questioni economiche, un po' perché stentava a far comprendere la necessità di un mezzosoprano di prim'ordine, per la parte di Azucena, ad impresari che nel costituire le loro compagnie stagionali tendevano ad accontentarsi di una sola primadonna. Scelse infine Roma, dove s'andò in scena con il soprano Rosina Penco (Leonora), il mezzosoprano Emilia Goggi (Azucena), il tenore Carlo Baucardé (Manrico), il baritono Giovanni Guicciardi (il Conte di Luna) e il basso Angelo Balderi (Ferrando). E il successo fu trionfale sin dalla prima sera: la scena finale fu bissata per intero. Immediatamente l'opera passò sui principali teatri italiani, nei primi due anni apparve anche a Vienna, al Théâtre – Italien di Parigi, a Londra e a Pietroburgo; quindi invase il resto d'Europa e le due Americhe.

Di passaggio, è da ricordare che nel 1856 l'Opéra di Parigi ne commise a Verdi un adattamento agli usi locali, cioè l'inserzione di danze, al terz'atto, in modo da impiegare il corpo di ballo; ma che Verdi intervenne anche su altri punti della partitura, in dipendenza sia della traduzione francese (di Emilien Pacini) sia delle caratteristiche dei cantanti a disposizione; che furono la Lauters (Leonora), la Borghi-Mamo (Azucena), Gueymard (Manrico), Bonnehée (il Conte). Ma questa versione, andata in scena il 12 gennaio 1857, benché nel secolo scorso sia stata più volte ripresa all'Opéra, toccando nel primo ventennio 223 recite, fu poi dimenticata; e recenti tentativi di riesumarla (beninteso a Parigi) non sono andati in porto.

*

Con l'immediatamente precedente *Rigoletto* e con l'immediatamente successiva *Traviata* (composta in poche settimane e apparsa appena un mese e mezzo dopo la nostra opera, 6 marzo 1853), *Il trovatore* forma quella che ancora oggi è detta la trilogia romantica di Verdi: denominazione alquanto impropria per molti riguardi, ma principalmente per trattarsi di tre opere radicalmente diverse, che in comune hanno soltanto di rappresentare, globalmente, un netto salto di qualità rispetto alle quattordici che le precedevano, e di essere le opere di gran lunga più rappresentate di Verdi, e stabil-

mente presenti da sempre, si può dire, su tutti i cartelloni del mondo: privilegio che sì e no una mezza dozzina d'opere d'altri autori condividono.
Ora delle tre, statisticamente, la meno valutata dalla critica è appunto la nostra. C'è chi, pur catalogandola fra i capolavori, vi segnala luoghi comuni o banali; e non pochi ne giudicano il libretto strampalato e oscuro, anche se per la massima parte riscattato e quasi travolto dalla straordinaria levatura della musica. Proprio dalla confutazione di questi due punti bisogna invece partire, se si vuole intendere la natura di quest'opera (e forse di Verdi tutto).
Siamo tra Biscaglia e Aragona, al principio del Quattrocento. Quindici anni addietro una zingara, Azucena, per vendicare la madre mandata al rogo come fattucchiera dal Conte di Luna vassallo del re d'Aragona, ha rapito uno dei due bambini di lui con l'intenzione di gettarlo nel fuoco, ma ottenebrata dall'orrore di ciò che stava per compiere ha inavvertitamente bruciato, invece, il suo proprio bambino, ed è fuggita via con l'altro. È questi oggi il "trovatore", Manrico, che il nuovo Conte di Luna ha proscritto come seguace di Urgel, un nobile che gli si è sollevato contro; e l'inimicizia tra i due è accresciuta dal fatto che entrambi amano la stessa donna, Leonora, la quale corrisponde al proscritto rifiutando il potente. Appunto nell'atto di celebrare le nozze con lei il trovatore apprende che Azucena, riconosciuta come la colpevole dell'antico delitto, è stata condannata al rogo, e corre in suo soccorso; ma è arrestato e condannato a sua volta alla decapitazione. Leonora tenta allora di salvarlo promettendosi al Conte nel mentre segretamente beve un veleno; ma la sua morte, inopinatamente rapida, sopravviene prima della liberazione di lui, che perciò è tratto al supplizio. Solo in quel punto la zingara si rende conto di quel che sta accadendo e rivela al Conte chi sia Manrico; ma un attimo troppo tardi, la testa è già caduta. A lei non resta se non gridare al Conte inorridito che la vendetta, quella vendetta che la madre morente le aveva affidato, è compiuta.

*

Radice del dramma sono dunque le contraddizioni senza via d'uscita in cui è impigliata la zingara. Azucena vive sotto l'ossessione delle ultime parole della madre trascinata al rogo: "Mi vendica!"; e nonostante il suo tragico equivoco avrebbe poi ben potuto compiere questa vendetta sul vero figlio del Conte, che ha portato via con sé. Invece non è riuscita a non amarlo, questo bambino, lo ha tenuto come figlio suo, e continua a fargli credere d'esser tale anche quando gli racconta la storia del suo errore. Tuttavia quando il Conte lo fa uccidere proclama che la vendetta è compiuta; ma crollando al suolo sfinita immediatamente dopo. Da questa duplicità quella di Manrico. Manrico è nemico politico del Conte e suo rivale in amore, ma al tempo stesso frenato dall'oscuro sentimento d'un legame con lui: sta per ucciderlo in duello, ma un "moto arcano" lo arresta (particolare ignoto al dramma, introdotto dal libretto). E "arcana" è l'immagine che ne scorgiamo rispecchiata nell'occhio di Leonora; la quale non dall'enigma del rapporto di lui con la zingara, di cui non sa nulla, ma dal sentore d'ignoto che da lui emana è affascinata. Quella sorta di fantasma – racconta alla confidente nella sua aria di sortita – che le è apparso in un torneo, "bruno le vesti ed il cimier, lo scudo/bruno e di stemma ignu-

do,/sconosciuto guerrier", s'è incarnato poi in una voce: la voce d'un trovatore che sotto le sue finestre ripeteva il suo nome. E solo come una voce si presenta anche a noi, una voce fuori scena che viene quasi da un altro mondo, e lamenta in uno stornello una condizione di escluso, però aperta ad una speranza: "Deserto sulla terra,/col rio destino in guerra,/è sola speme un cor/al Trovator".
Su quale tema avrebbe puntato, con personaggi come questi, un drammaturgo moderno? Non c'è dubbio, su quello della crisi d'identità, e inseguendolo nella loro interiorità stessa: si pensi a un Pirandello (che forse anche per questo nutriva per il *Trovatore* una predilezione spiccatissima). Non così Verdi, che non solo non è "artista moderno" ma resta estraneo anche allo spirito della civiltà musicale europea ossia borghese del suo tempo; e nel cui animo, perciò, nessuna ambiguità si annida. Non solo in Wagner, già in Chopin o in Schumann, anzi già in Schubert (e più addietro, in Mozart), l'espressione musicale quanto è più intensa tanto più tende ad evocare, ai margini, lo spettro d'un significato diverso, o addirittura opposto. Non in Verdi, di cui l'etica e la poetica si radicano in categorie sentimentali e morali – l'amore, l'onore, il tradimento e così via – intese nella loro accezione popolare, pane al pane, senza riserve mentali; e perciò non conoscono se non incontaminate certezze. L'ambiguità, Verdi può soltanto renderla come frutto di contraddizioni nette, e rappresentandone le componenti una per una, ciascuna fornita d'un'identità certa, e organizzate da una drammaturgia incalzante, in quanto fondata non già su rispondenze concettuali o ideali, ma sulla dinamica "teatrale" ossia sul ritmo dell'ascolto, sul fisico respiro d'un pubblico.

Questo oltretutto implica che l'idea musicale singola assume il suo pieno valore solo dalla sua collocazione, cioè dal punto dell'arcata drammaturgica in cui esplode, e perciò può esercitare la sua funzione anche quando la sua fisionomia, in sé, sia relativamente rudimentale: purché possegga un minimo di direzionalità espressiva, e purché noi accettiamo quella condizione di ricettività ingenua che l'arte di Verdi – anche quando raggiunge, nella sua sfera, raffinatezze eccelse – esige da noi a priori. Senza difficoltà comprenderemo allora, tanto per fare un esempio, come le tre cabalette di Leonora non costituiscano affatto, rispetto alla qualità tanto più elaborata del pezzo cantabile che le precede, delle cadute, ma energiche condensazioni, in una forma affidata a valori tonali e ritmici elementari, di cui spetta all'interprete di far valere il significato fino in fondo.
Ciò non intendono coloro che, non accettando quella condizione, appunto nel *Trovatore* più che negli altri capolavori di Verdi scorgono "alti e bassi sconcertanti"; perché di fronte a nessun altro la necessità di assumerla s'impone in misura così imperiosa. Donde l'opinione di non pochi che, debba o non debba *Il trovatore* tenersi per l'opera massima di Verdi, certo è l'opera paradigmatica dell'arte sua: nel senso in cui la *Quinta sinfonia* lo è di quella di Beethoven.

*

Notturno attraversato da bagliori di fuoco, *Il trovatore* è una sorta di ballata popolare sceneggiata da una musica che la solleva nei cieli d'una fantasia incandescente, e la tronca infine senza commentarla, abbattendosi la sua conclusione su di noi come la

scure sul capo di Manrico; ma senza mai rinnegare la terrestre concretezza dei suoi dati di nascita. Comincia addirittura in tono di cantastorie, col racconto di Ferrando; il quale presto vi s'immedesima, con gli astanti, spingendosi quasi a mimarne l'azione. Finché il superstizioso terrore di tutti lo trasforma in realtà attuale: alla febbrile descrizione d'una favoleggiata apparizione, al rintocco della mezzanotte, della presunta fattucchiera mandata al rogo, la campana di mezzanotte si mette a suonare per davvero, seminando il panico. Immediatamente questa scena stabilisce la "tinta" (avrebbe detto Verdi) dell'opera tutta, e anche, per così dire, il suo codice. Il quale è quello d'una mitologia popolare: che non vuol dire magìe fate o folletti, e neppure quella partecipazione animistica della natura che l'opera tedesca conosceva fin da E.T.A. Hoffmann e Weber, e che Verdi ignorò sempre; bensì, semplicemente, che sentimenti e passioni vi assumono, come nella coscienza popolare, un rilievo di favola appunto per la loro non-realistica elementarità, sancita da una musica d'icasticità estrema, e d'immediatezza assoluta.

Lo stesso è da dirsi dei personaggi. Tra i quali spicca Azucena, contrassegnata com'è da elementi popolari anche nel linguaggio specificamente musicale. Si presenta infatti non con un'operistica "cavatina" ma (come nel dramma di García Gutiérrez) con una semplice canzone, in due strofe: una canzone – "Stride la vampa" – in cui allude alla sua propria ossessione del rogo, senza sospetto degli altri zingari che la ascoltano. Ma Verdi sottilmente la inflette oltre se stessa animando il primo quarto, in parecchie battute, con un trillo, che poi torna tenuto per quattro battute alla cadenza: espediente apparentemente puerile a suggerire il tremolare della "vampa", ma in pratica straordinariamente penetrante. Non più di due volte – una delle quali per poche battute soltanto – questa canzone si riaffaccia nel corso della partitura, sempre in orchestra, ma nella nostra immaginazione stinge su tutta l'opera come l'idea fissa del rogo e, insieme, come l'emblema stesso della zingara. D'altronde Azucena è pure capace di violente impennate che dallo spirito e dalle forme canzonistiche escono del tutto, spesso sfruttando contrasti di registro vocale eminentemente operistici, d'effetto impressionante – basti pensare alla seconda parte del suo "racconto" a Manrico, "Condotta ell'era in ceppi" –; tuttavia alla base dell'esser suo resta quella canzone, anche perché quasi tutti i suoi pezzi solistici si richiamano al suo modello per vari aspetti – ondulato ritmo ternario, modo minore. Nonostante quelle impennate, in questa sfera ella ricade sempre, come ripiegando sulla propria impotenza e miseria: l'ultima volta abbandonandosi ad un sonno cullato dalla ninnananna famosa, "Ai nostri monti", che è ancora in ritmo ternario, ma finalmente disteso nel modo maggiore.

Quasi senza eccezioni la critica verdiana ha riconosciuto in lei il personaggio più originale del *Trovatore*, e il solo che possa davvero dirsi individuato in modo infungibile, nella misura in cui lo sono, per starcene alla "trilogia romantica", i cinque del *Rigoletto*, o Violetta; mentre in Manrico, in Leonora e nel Conte si tende piuttosto a scorgere insigni incarnazioni di altrettanti "tipi": il tenore romantico, il soprano "angelicato" (per dirla con Rodolfo Celletti), il baritono "cattivo". E tale è ancora oggi l'opinione di Julian Budden, ossia del più avanzato e capillare studioso di Verdi che si conosca.

Ma è possibile pensare altrimenti. Certo pura incarnazione d'un tipo melodrammatico, nel *Trovatore*, è il Conte di Luna; e fors'anche Leonora, per quanto realizzata ad un livello talmente alto (ben a ragione Budden la giudica, particolarmente grazie alla sua portentosa aria di sortita, una delle più memorabili creature verdiane nel ruolo) da trascenderlo: esattamente come l'opera intera, proprio dal celebrare i *topoi* del melodramma romantico fino al delirio ricava la sua qualità di *unicum*. Non però Manrico, misteriosa figura che sembra trasvolare attraverso l'opera posando di volta in volta sulle situazioni espressive più diverse, inafferrabile: dall'irrequietezza del primo duetto con Azucena nel second'atto alla tenerezza di quello del carcere, dall'elegiaco donizettismo dell'aria nuziale "Ah! sì, ben mio, coll'essere" ai furori del primo terzetto e all'esplosione della "pira" – "la più grande cabaletta della storia della musica", secondo l'inoppugnabile definizione di Gino Roncaglia –, eccetera. Il tutto, l'abbiamo visto, presentato in apertura da una voce che ci arriva come dall'alto, invisibile canto d'uccello sul ramo; al pari di quella che dall'alto dell'"orrida torre" planerà in articulo mortis sul "Miserere", intrecciando addii con quella lontana della donna amata.

Certo la critica, nell'insistere su Azucena, sa quel che si dice. Ma che il gran pubblico, nel *Trovatore*, cerchi anzitutto il trovatore, è un fatto; e avrà pure i suoi motivi.

L'ARGOMENTO

L'azione ha luogo nella Spagna del Nord agli inizi del secolo XV.

PARTE PRIMA: IL DUELLO

Quadro primo: Un atrio nel Palazzo dell'Aliaferia.

Ferrando, un ufficiale dell'esercito del Conte di Luna, esorta i suoi soldati alla vigilanza: il Conte è geloso di un Trovatore che di notte intona il suo canto nei giardini del Palazzo. Su richiesta dei soldati, Ferrando racconta la storia di Garzia, fratello minore del Conte. Un giorno, quando Garzia era ancora un neonato, fu trovata presso la sua culla una sinistra zingara che aveva lo sguardo fissato su di lui ("*Abbietta zingara*"). La zingara venne cacciata via ma Garzia subito dopo si ammalò, e si pensò che su di lui fosse stata scagliata una maledizione. La zingara, incolpata di stregoneria, fu presa e arsa sul rogo. Ma sua figlia si vendicò in modo terribile: il bambino ammalato sparì, e nella brace ancora ardente del rogo fu poi trovato lo scheletro d'un neonato. Della zingara non si è avuta più traccia, mentre sembra che il fantasma della madre giustiziata si aggiri in volo di notte sotto diverse sembianze ("*Sull'orlo dei tetti*").

Quadro secondo: Giardini del Palazzo.

Leonora, dama d'onore della principessa d'Aragona, rivela alla confidente Ines come si è accesa in lei la passione amorosa per un misterioso cavaliere: l'aveva incontrato in un torneo, ma scoppiata la guerra civile non l'aveva più rivisto. Ultimamente però egli è riapparso a lei sotto le spoglie d'un Trovatore e ha intonato una serenata sotto il suo balcone ("*Tacea la notte*"). Ines cerca di convincere Leonora a dimenticare lo sconosciuto, ma Leonora afferma di esser pronta a morire per lui ("*Di tale amor*"). Quando le due donne sono rientrate nei loro appartamenti, appare il Conte di Luna, deciso a dichiarare a Leonora l'amore che prova per lei. Il suo monologo è però interrotto dal canto del Trovatore ("*Deserto sulla terra*"). Leonora accorre per incontrare l'amato, ma nell'oscurità per sbaglio s'avvicina al Conte. In quell'istante giunge il Trovatore e Leonora si accorge del proprio errore. La gelosia e l'ira del Conte divengono ancor più veementi quando il Trovatore svela la propria identità: è Manrico, un partigiano del principe d'Urgel, e perciò nemico del Conte nella guerra civile. Mentre il Conte e Manrico si allontanano per battersi in duello, Leonora cade priva di sensi ("*Di geloso amor*").

PARTE SECONDA: LA GITANA

Quadro primo: Un diruto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia.

Azucena è seduta presso un fuoco, mentre Manrico è disteso presso di lei. Un gruppo di zingari annuncia il nuovo giorno e si appresta al lavoro ("*Vedi! le fosche notturne*"). Azucena descrive l'orrenda scena di una donna arsa sul rogo ("*Stride la vampa*"). Quando gli zingari si sono allontanati, Azucena racconta a Manrico come sua madre fu trascinata al rogo dai soldati del vecchio Conte di Luna ("*Condotta ell'era in ceppi*"), e come ella stessa, memore del grido della madre "Mi vendica!", rapì il figlio del Conte per gettarlo alle fiamme. Ma qui compì un errore spaventoso: delirante d'odio e di dolore, Azucena spinse nel fuoco il proprio bambino! Quando Manrico, inorridito, le chiede se egli sia realmente suo figlio, Azucena lo rassicura dicendogli che il ricordo di quegli eventi spaventosi l'ha turbata per un momento. Quindi Manrico ricorda il suo duello con il Conte di Luna: una voce dal cielo gli aveva allora impedito di vibrare il colpo che avrebbe dovuto uccidere il rivale; ora però Manrico giura alla madre che non risparmierà più il Conte ("*Mal reggendo all'aspro assalto*"). Il colloquio tra Manrico e Azucena viene interrotto per l'arrivo di un messo che porta a Manrico la notizia che la fortezza di Castellor è stata conquistata dai suoi partigiani e che Leonora, credendo Manrico morto in battaglia, sta per entrare in un convento. Nonostante le ammonizioni di Azucena, Manrico si allontana precipitoso per impedire a Leonora di prendere il velo.

Quadro secondo:
Chiostro di un convento vicino Castellor.

Il Conte è sempre perdutamente innamorato di Leonora ("*Il balen del suo sorriso*"); credendo che il suo rivale Manrico sia morto, egli è deciso a rapire Leonora prima che questa entri per sempre in convento ("*Per me, ora fatale*"). Si nasconde poi con i suoi seguaci tra gli alberi. Accompagnata dai solenni canti delle suore, giunge infine Leonora, che dà l'addio alle sue amiche. Ma quando il Conte sta per impadronirsi con la forza di lei, ecco che sopraggiunge Manrico; dopo un momento di meraviglia generale ("*E deggio . . . e posso crederlo?*") irrompe una fitta schiera di soldati di Manrico: questi può così allontanarsi insieme a Leonora che è fuori di sé per la gioia.

PARTE TERZA: IL FIGLIO DELLA ZINGARA

Quadro primo: Un accampamento militare.

Nell'imminenza dell'assalto alla fortezza di Castellor, i soldati del Conte intonano un canto di guerra ("*Squilli, echeggi la tromba guerriera*"). Il pensiero del Conte è sempre rivolto a Leonora, di cui rimpiange la perdita, quando sopraggiunge Ferrando con la notizia della cattura di una zingara che vagava nei pressi dell'accampamento: è Azucena. Condotta dinanzi al Conte, ella spiega di essere alla ricerca del figlio perduto ("*Giorni poveri vivea*"). Ma alle domande del Conte, ben presto la sua vera identità viene scoperta. Condannando Azucena al rogo, il Conte può finalmente vendicare il fratello rapito.

Quadro secondo:
Una sala vicina alla Cappella in Castellor.

Manrico e Leonora stanno per sposarsi. Consapevole dell'imminente assalto nemico contro Castellor, Leonora è inquieta. Ma Manrico la rassicura: l'amore lo renderà più intrepido e più forte di fronte al nemico e alla morte ("*Ah! sì, ben mio*"). Quando stanno per avviarsi all'altare, accorre Ruiz – un fido di Manrico – con la notizia che Azucena è stata condannata al rogo. Manrico è deciso a salvarla e ordina ai suoi soldati di prepararsi alla battaglia ("*Di quella pira*").

PARTE QUARTA: IL SUPPLIZIO

Quadro primo: Un'ala del Palazzo dell'Aliaferia.

All'esterno della torre in cui il Conte ha fatto imprigionare Manrico, Leonora professa di nuovo il suo amore per il Trovatore ("*D'amor sull'ali rosee*"). Dall'interno della torre si odono delle voci che intonano un solenne e cupo "*Miserere*", e quindi il canto d'addio di Manrico ("*Ah! che la morte ognora*"). Leonora è decisa a salvare l'amato anche a costo della propria vita ("*Tu vedrai che amore in terra*"). Appare quindi il Conte, che dà ordine di giustiziare all'alba Azucena e Manrico. Leonora offre se stessa in cambio della libertà del Trovatore. Il Conte esultante acconsente, ma nel momento in cui egli dà disposizioni perché Manrico sia liberato, Leonora sugge il veleno contenuto nel suo anello ("*Mira, di acerbe lagrime*" – "*Vivrà! Contende il giubilo*").

Quadro secondo: Un'orrido carcere.

Manrico cerca di confortare Azucena che è di nuovo tormentata dalla terribile visione della morte della madre. Caduta in uno stato di dormiveglia, ella ricorda la vita serena del tempo passato ("*Ai nostri monti*"). Giunge Leonora, che intima a Manrico di fuggire. Manrico comprende ben presto qual è il patto da lei concluso con il Conte, e fremente d'ira la accusa di infedeltà ("*Ha quest'infame l'amor venduto*"). Ma il veleno sta già compiendo la sua azione: ormai morente Leonora rivela a Manrico di aver preferito morire per lui piuttosto che vivere con un altro. Manrico, preso dal rimorso, vede Leonora spirare tra le sue braccia. Ma intanto è sopraggiunto anche il Conte; accortosi dell'inganno di Leonora, ordina di giustiziare all'istante Manrico, e trascina Azucena alla finestra perché lo veda morire. E quando già la scure si è abbattuta sul capo di Manrico, Azucena rivela al Conte che egli ha così fatto uccidere il proprio fratello: la madre è stata finalmente vendicata!

Roger Parker
(Traduzione: Gabriele Cervone)

Gedanken zu Interpretation und Aufnahme des Troubadour

Aus einem Gespräch mit Carlo Maria Giulini

GABRIELE CERVONE

Carlo Maria Giulini ist einer der wenigen Dirigenten mit außerordentlich großem Verständnis für Sänger«, betonte Brigitte Fassbaender im Gespräch über die Aufnahme des *Troubadour* – eine Äußerung, die als Motto über dem Wirken eines Dirigenten stehen könnte, der sich jahrelang für mustergültige Opernaufführungen an vielen großen Opernhäusern eingesetzt hat. Der Name Giulinis läßt heute noch immer an seine zahlreichen Aufführungen der 50er und 60er Jahre denken, die durch ihren hohen künstlerischen Anspruch und ihre kulturelle Bedeutung entscheidende Akzente in der Geschichte der Operninterpretation setzten. Erinnert sei an die legendäre Mailänder *Traviata* mit Maria Callas in der Titelrolle und unter der Regie von Luchino Visconti oder an »Wiederentdeckungen« damals wenig gespielter Opern wie Verdis *Attila* und *I due Foscari*, die Giulini 1951 mit dem von ihm gegründeten Mailänder Rundfunkorchester einstudierte, an Glucks *Alceste*, die vor 1954 nie an der Scala aufgeführt worden war, oder an *Les Abencérages* von Cherubini (Florenz 1957).

In jenen Jahren, sagt Giulini rückblickend, habe es noch die für eine Operninszenierung unerläßlichen Voraussetzungen gegeben, die ein Künstler brauche, um den Intentionen des Komponisten gerecht zu werden. In erster Linie denke er dabei an eine Zusammenarbeit, die »vom Punkt Null an« das gemeinsame Hineinwachsen in eine gültige Interpretation garantiert: an eine detaillierte Arbeit mit dem Orchester, an eine musikalische und szenische Auslegung der einzelnen Rollen mit allen Beteiligten, ohne Hast, ohne jeglichen künstlerisch unvertretbaren Druck zeitlicher Einschränkungen. Eine besondere Verantwortung trage außerdem der Regisseur, dessen Beitrag zum Ganzen ebenfalls ausschließlich im Dienst des Komponisten und seiner dramatischen Auffassung zu verstehen sei und nicht zu einer »Selbstdarstellung« werden dürfe. Einer der berühmtesten Partner Giulinis jener Jahre war eben ein Regisseur wie Luchino Visconti, der übrigens auch Giulinis einzige Aufführung des *Troubadour* inszenierte – 1964 am Covent Garden in London. Und der Dirigent erinnert daran, wie Visconti damals bei jeder musikalischen Probe anwesend war und wie er selber aktiv bei jeder Regieprobe mitgearbeitet habe; gemeinsam hätten sie sich bemüht, den Problemen einer Aufführung dieser Oper, in der sich die Handlung doch größtenteils zwischen den Akten abspielt und auf der Bühne weitgehend nur davon erzählt wird, gerecht zu werden.

Gegen Ende der 60er Jahre jedoch konnten die veränderten Arbeitsbedingungen in den Opernhäusern Giulinis Anforderungen nicht mehr entsprechen, und deshalb verzichtete er von sich aus auf jede weitere szenische Aufführung (mit der einzigen Ausnahme des *Falstaff*, den er 1982/83 aufführte und der für Deutsche Grammophon aufgenommen wurde). Seit etwa 15 Jahren hat Giulini ebenfalls nur selten eingewilligt, Opern im Studio aufzunehmen, und immer erst, wenn er wußte, daß alle Voraussetzungen gegeben waren, zu de-

nen für ihn auch hier eine intensive Zusammenarbeit mit allen Sängern gehört.
Schon Monate vor der Aufnahme des *Troubadour* hat Giulini die Einstudierung mehrerer Partien seinem langjährigen Assistenten Roberto Benaglio anvertraut, der mit Giulinis Vorstellungen und Wünschen bestens vertraut ist und sie in der Probenarbeit den Künstlern vermittelt. Die Hauptpartien des *Troubadour* stellen hohe interpretatorische Ansprüche an die Sänger; sie sind keineswegs geringer als die der Gilda, des Rigoletto oder der Violetta, wenn sie auch in ihrer monumentalen Tragik nicht jenen Reichtum an psychologischen und dramatischen Entwicklungen wie die Personen von *Rigoletto* oder *La Traviata* aufweisen. Für Manrico, Leonora, Azucena und den Grafen von Luna hat Verdi die Intensität der Leidenschaften bis an die äußersten Grenzen gesteigert; sie wirken fast wie »aus Stein gemeißelte Figuren«. Der dramatische Spannungsbogen, dem sie ausgesetzt sind, ist Giulini besonders wichtig: Azucena ist besessen von Rachegefühlen und Schreckensvisionen; in Leonoras Gesang verbindet sich intensive Ausdruckskraft mit strenger und edler, jede Sentimentalität ausschließender Diktion; Manrico steht mit seinem strahlenden Heldentum dem Grafen von Luna gegenüber; dieser wiederum lebt in einem überspannten Zwiespalt von Haßausbrüchen und der zarten Lyrik seiner Liebesbekenntnisse.
Seine Vorstellung, sagt Giulini, könne er nur mit Sängern realisieren, die nicht durch Vorurteile geprägt oder durch Routine festgelegt seien. Brigitte Fassbaender hat sich die Rolle der Azucena mit Giulini (und in der Vorbereitungsphase für ihn stellvertretend mit Benaglio) ganz neu erarbeitet, nachdem sie jedoch schon mehrmals unter Giulini gesungen (zum Beispiel in Verdis *Requiem*) und Partien aus Verdis Opern (Eboli, Amneris) mehrfach szenisch dargestellt hat. Im Gespräch über die *Troubadour*-Aufnahme unterstreicht sie, welche hohen Anforderungen Giulini gestellt habe, wie »einfühlsam und rücksichtsvoll« er aber bei aller Strenge und Konsequenz gewesen sei. Für Rosalind Plowright war es die erste Arbeit im Studio; die Rolle der Leonora ist ihr jedoch nicht neu – sie hat sie schon in Sofia gesungen, nachdem sie den 1. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb erhalten hatte. Eingehend hat Benaglio mit ihr die Partie studiert, ihre Leonora gewann in Giulinis Aufnahme neues dramatisches Leben und ein vertieftes stimmliches Profil. Für Placido Domingo, der schon in einigen Einspielungen unter Giulinis Stabführung mitgewirkt hat, und für Giorgio Zancanaro waren selbstverständlich die Partien des Manrico und des Grafen von Luna nicht neu, aber die Sänger waren bereit zu erneuter Auseinandersetzung mit ihren Rollen; unter Giulinis Leitung formten sie an ihnen, so daß die Gestalten jetzt seine verbindlichen Vorzeichen tragen. Als Beispiel sei nur Giulinis langsames »originales« Tempo für die berühmte Cabaletta Manricos »Di quella pira« (Schluß des Dritten Aktes) erwähnt: hier folgt Domingo spontan und überzeugt der Anweisung des Dirigenten, der sich streng nach Verdis Metronomangaben richtet.
Ein eingehendes Studium des Autographs von Verdi und dessen Eintragungen in eine eigene Partitur sind Giulinis Aufnahmearbeit vorangegangen. Großen Wert legte er dabei, wie erwähnt, auf Verdis originale Metronomangaben. So ungewohnt und überraschend manche Tempi in dieser

Aufnahme wirken mögen – sie beruhen auf den überlieferten Vorstellungen des Komponisten und sind deshalb verbindlich für das Gesamtkonzept des Dirigenten. Durch das langsamere Tempo in »Di quella pira« kann Giulini Manricos dramatische Konturen unterstreichen, indem er das äußerlich »reißerische« Element an dieser Stelle in den Hintergrund treten läßt. Ein weiteres Beispiel ist der Anfang der Oper: das relativ langsame Tempo der Einleitung führt den Hörer unmittelbar in die finstere und verhängnisvolle Atmosphäre des Dramas hinein.

Eine besondere, stimmungstragende Funktion hat für Giulini der Orchesterpart: auch wenn dem Orchester im *Troubadour* nicht die gleiche Autonomie wie in *La Traviata* oder im *Rigoletto* zukomme, besitze es dennoch die Schlüsselrolle, die die Grundfarbe, diese das ganze Drama durchziehende, düstere und finstere Atmosphäre, schaffe. Große Aufmerksamkeit widmet er deshalb den klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten der mittleren und tiefen Streicher und Bläser sowie Verdis Angaben zur Dynamik: gelegentlich hat der Komponist pianissimi mit 8 oder sogar 14 p, »was natürlich noch lange nicht ton- oder klanglos heißt«, vorgeschrieben – so im Schlußteil des Ersten Bildes (Szene und Erzählung von Ferrando mit Chor) und am Schluß der Cabaletta des Grafen (Zweiter Akt, Zweites Bild). Sorgfältig arbeitet Giulini mit dem Orchester auch an der Differenzierung der in Klang und Diktion ähnlichen Orchesterfigurationen, die verschiedenen, ja gegensätzlichen dramatischen Situationen oder Personen zugeordnet sind. Im Schlußterzett des Ersten Aktes (»Qual voce!«) gibt Giulini der rhythmischen Prägnanz des Orchesters eine neue Schattierung, wenn es nicht mehr mit Leonoras Worten, sondern mit dem Zornesausbruch des Grafen verflochten ist.

Orchester und Chor der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom sind Giulinis Intentionen aufgeschlossen gefolgt. Mit ihren zahlreichen Opernaufnahmen der 50er und 60er Jahre haben sie sich einen großen Namen gemacht; zur Zeit liegt ihr Schwerpunkt jedoch auf dem Konzertrepertoire. Mit dieser Studioaufnahme, die im Saal der Accademia in Via dei Greci entstand, wenden sie sich erneut der Oper zu. Nicht nur für Chor und Orchester ist dies eine Rückkehr, sondern ebenfalls für Giulini: die Rückkehr an den Ort, an dem er seine Musikstudien (Viola, Komposition und Dirigieren) absolvierte, und auch die Rückkehr in den Saal, in dem er vor über 30 Jahren seine erste Schallplatteneinspielung machte.

Thoughts on the Interpretation and Recording of "Il Trovatore"

From a conversation with Carlo Maria Giulini

GABRIELE CERVONE

Carlo Maria Giulini is one of the few conductors with a real understanding for singers", Brigitte Fassbaender observed just before this recording of *Il trovatore* was completed – and her remark might serve as a motto for the work of a conductor who has devoted so many years to achieving exemplary performances in the world's greatest opera houses. Giulini's name is linked with many operatic memories of the 1950s and 60s, produc-

tions whose artistic standards and cultural significance made them truly models, turning-points in the history of opera. We have only to remember the legendary production of *La traviata* with Maria Callas in the title-role and Luchino Visconti as producer, or the "rediscovery" of such then little-known works as Verdi's *Attila* or *I due Foscari* (conducted by Giulini in 1951 with the RAI Orchestra of Milan, which he himself founded), Gluck's *Alceste* (never given at La Scala until 1954), or Cherubini's *Les Abencérages* (Florence, 1957).

Looking back on those years now, Giulini says that it was a time when it was possible to realize the conditions which were – and remain – essential and indispensable to any operatic production that claims to correspond faithfully to the composer's intentions. First among these: an artistic collaboration that starts "from scratch" and thus ensures a valid, well-researched interpretation as the common goal. This involves detailed individual work with the members of the orchestra and the soloists in order to achieve a clear musical and dramatic definition of each character in the work, without haste or the artistically indefensible limitation of rehearsal time. And here the producer has a special responsibility: it is the composer's dramatic ideas that he must seek to realize and not his own, which sometimes directly contradict the composer's original intentions. One of Giulini's most illustrious collaborators during those years was in fact a producer, Luchino Visconti, who was responsible among other things for staging the only *Trovatore* that Giulini has conducted in the opera house (Covent Garden, 1964). The conductor remembers how Visconti attended every music rehearsal and how he himself took an active part in every production rehearsal; and it was only thus, by mutual agreement, that solutions were found for the considerable problems posed by this work, in which most of the action takes place between the acts and is only narrated on the stage.

The changes that took place towards the end of the 60s in the circumstances and working conditions in opera houses made it no longer possible to satisfy Giulini's demands, and he therefore gave up working in the theatre – with the single exception of *Falstaff*, which he conducted in Los Angeles, London and Florence in 1982–83 and recorded for Deutsche Grammophon. And during the last 15 years or so he has only very seldom consented to make studio recordings of operas and then only, of course, if he could be sure of all the conditions needed for the most nearly perfect realization of the composer's intentions – one of these being a long and detailed collaboration with the singers.

Some months before this recording of *Il trovatore*, therefore, Giulini entrusted the preparatory study of the different roles to his faithful *maestro sostituto* Roberto Benaglio, who has been his assistant for many years. Benaglio is well acquainted with Giulini's aims and ideas, and knows how to communicate these to the singers during rehearsals. Benaglio's assistance has been particularly valuable in the case of this opera, which poses enormous difficulties for the singers; in fact, Giulini believes that the interpretative demands made by the main roles in *Trovatore* are quite as taxing as those presented by the parts of Gilda, Rigoletto or Violetta, even though the monumentally tragic figures of *Trovatore* lack the rich, complex psychological and dramatic development that we find in the principal

characters of *Rigoletto* and *Traviata*. The passions of Manrico, Leonora, Azucena and Count di Luna are almost obsessively exaggerated and accentuated, reaching the very highest pitch of intensity, so that they come to resemble figures carved in living stone. Giulini is particularly concerned with the kinds of dramatic tension that distinguish the main characters from one another. Azucena is obsessed by the idea of revenge and by her terrifying visions of the stake, while Leonora's music combines a profound and intense expressivity with a severe nobility of diction that excludes any hint of the sentimental. In the same way, the noble heroism of Manrico is set against the figure of Luna, whose role throughout alternates agonizingly between explosions of hatred and jealousy and outpourings of intense lyrical feeling.

In order to realize his conception of the work, Giulini wanted singers who were both free of prejudices and bound to no routine of any kind. Under his guidance (and, in the early stages, Benaglio's), Brigitte Fassbaender here sings the part of Azucena for the first time in her career, though she has sung under Giulini on several occasions (in Verdi's *Requiem*, for instance), and has sung other Verdi roles, such as Eboli (*Don Carlos*) and Amneris (*Aida*). Speaking of this recording of *Il trovatore*, she more than once emphasized Giulini's stringent requirements, but at the same time stressed the "understanding and consideration" that he showed even in his rigorous demand for consistency. For Rosalind Plowright this *Trovatore* was her first studio recording, though she had sung the part of Leonora in Sofia, where she won the first prize in that city's International Competition for singers. After an extremely detailed study of the role with Benaglio, her Leonora in this recording has a new dramatic intensity and a more searching vocal character. Neither Placido Domingo (who has already made several recordings with Giulini) nor Giorgio Zancanaro was singing Manrico or Luna for the first time; but both readily agreed to re-study these roles and have in fact reshaped them, so that they bear the imprint of Giulini. Take for example the "original", slower tempo for Manrico's famous cabaletta "Di quella pira" at the end of Act III, where Domingo needed no persuasion to accept the "new" tempo, based in fact on a scrupulous regard for the composer's own metronome markings.

Here it should be said that before embarking on this recording of *Il trovatore* Giulini made a careful study of Verdi's autograph material, including the notes that he made in his own copy of the score. We have just referred to the particular attention that Giulini has paid to the original metronome markings; and if some of the tempi in this recording seem unfamiliar, or even surprising, they are in fact based on the composer's own precise handwritten markings and are therefore binding on the conductor. The slower tempo of "Di quella pira", for example, allows Giulini to reinforce the more genuinely dramatic motives that impel Manrico and removes the temptation to exploit the music for purposes of purely vocal bravura. There is a further example at the beginning of the work, where the rather slow tempo of the short orchestral introduction immediately establishes the dark, doom-laden atmosphere of the drama.

In this connection Giulini allows the orchestra in *Trovatore* a basic "atmospheric" function, perhaps not the large measure of autonomy that it has in

Traviata or *Rigoletto*, but still a key role in creating the dark colouring and defining the gloomy and sinister atmosphere that lies heavily over the whole work. This explains Giulini's concern with the tone-colour and the expressive character of the strings and wind in the middle and lower registers, as suggested by Verdi's dynamic markings which include *pianissimo* passages with eight, or even fourteen, *p*'s! "This", says Giulini, "by no means signifies a sound that is pale or thin"; and he quotes as examples the last section of Ferrando's narrative (with the chorus) in Act I and the end of Luna's cabaletta in Act II, Scene 4. He rehearsed the orchestra in great detail in order to obtain distinctions of tone and attack in figures resembling each other in outline, but used by Verdi in different – even on occasion contradictory – dramatic contexts. Thus, in the final trio of Act I ("Qual voce!") he gives a different nuance and a greater incisiveness to the insistent rhythms of the orchestra when these are no longer accompanying Leonora's lyrical singing but Luna's passionate outpourings.

The Orchestra and Chorus of the Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rome, welcomed Giulini's ideas and paid them the closest possible attention. The numerous opera recordings which they made in the 50s and 60s won the Orchestra of Santa Cecilia an international reputation, and since that time they have concentrated on the symphonic and, more generally, concert-hall repertory. This studio recording of *Il trovatore*, therefore, made in the hall of the Academy in Via dei Greci, represents a return to opera after almost 20 years. And for Giulini, too, it has been a return – a return to the scene of his early studies of the viola, composition and conducting, and even a return to the very hall in which, more than 30 years ago, he made his first recording.

(Translation: Martin Cooper)

Considérations sur l'interprétation et l'enregistrement du «Trouvère»

D'après un entretien avec Carlo Maria Giulini

GABRIELE CERVONE

Carlo Maria Giulini est un de ces rares chefs d'orchestre qui fait preuve d'une grande compréhension pour les chanteurs», relevait Brigitte Fassbaender alors que venait d'être achevé cet enregistrement du *Trovatore*. Une telle remarque pourrait servir de devise à l'activité d'un chef d'orchestre qui s'est engagé, pendant tant d'années, à la réalisation exemplaire d'œuvres lyriques dans les théâtres les plus prestigieux du monde. Le nom de Giulini reste jusqu'à nos jours liés au souvenir de nombreuses représentations des années 50 et 60; les interprétations de ce chef d'orchestre ont acquis une valeur paradigmatique et un rôle à la portée décisive pour l'histoire de l'opéra, de par leurs très grandes valeurs artistiques et leur importante signification culturelle. Il suffit de se souvenir de la désormais légendaire *Traviata* «scaligera»

(Arena de Vérone?) avec Maria Callas comme protagoniste et sous la régie de Luchino Visconti, ou bien la «redécouverte» d'œuvres alors peu exécutées comme *Attila* ou *I due Foscari* de Verdi (que Giulini dirigea en 1951 à la tête de l'orchestre de la RAI de Milan, fondée par lui), *Alceste* de Gluck (jamais représenté à la Scala avant 1954), ou encore *Les Abencérages* de Cherubini (à Florence en 1957).

A cette époque, dit Giulini en faisant une rétrospective, on pouvait réaliser ce qui étaient et demeurent les prémices indispensables à une mise en scène d'opéra qui désire répondre pleinement aux intentions du compositeur. Avant tout: une collaboration artistique qui fasse table rase de tout acquis et qui ainsi, dans un engagement commun, garantisse une interprétation valable et approfondie. Ceci demande aussi bien un travail minutieux avec les membres de l'orchestre, que l'élaboration d'une définition musicale et scénique de chacun des différents personnages de l'opéra avec tous les intéressés, sans limites ni restrictions de temps, qui sont incompatibles avec un travail artistique. Une responsabilité particulière incombe au metteur en scène qui devrait se mettre dans son travail au service exclusif du compositeur et de sa conception dramatique, et non pas tendre à faire prévaloir la sienne, qui va parfois carrément à l'encontre des intentions premières de l'auteur. Un des plus illustres collaborateurs de Giulini durant ces années fut justement un metteur en scène, Luchino Visconti. Ce fut lui qui soigna, entre autres, la mise en scène de l'unique représentation du *Trovatore*, dirigée au théâtre par Giulini, au Covent Garden de Londres en 1964. Le chef d'orchestre se souvient qu'alors Visconti avait assisté à chaque répétition musicale, et comment il avait lui-même collaboré activement à chaque répétition de mise en scène: d'un commun accord ils avaient décidé de résoudre les graves problèmes posés par la représentation de cet opéra, dans lequel la plus grande partie des événements se déroule entre les différents actes, cependant qu'on se contente le plus souvent d'en faire le récit sur scène.

Mais vers la fin des années 60 les changements de condition et de rythme de travail des théâtres lyriques ne pouvaient plus satisfaire aux exigences de Giulini et le poussèrent à renoncer aux mises en scène d'opéra à la seule exception de *Falstaff*, dirigé par lui à Los Angeles, Londres et Florence en 1982–83 et enregistré par la Deutsche Grammophon. Depuis environ 15 ans, Giulini a rarement consenti à enregistrer des opéras en studio. S'il l'a fait, il a naturellement exigé que l'on mette toute les prémices nécessaires à sa disposition pour la meilleure réalisation du projet, telles que justement une longue et intensive collaboration avec les chanteurs.

Ainsi, déjà de nombreux mois avant cet enregistrement du *Trovatore*, Giulini confia l'étude préparatoire de divers rôles au «fidèle maestro adjoint», Roberto Benaglio, son assistant depuis des années, qui connaît le mieux les intentions et les aspirations du chef d'orchestre et sait les transmettre aux chanteurs durant les répétitions. L'assistance de Benaglio a été particulièrement précieuse pour cet opéra dans lequel des chanteurs doivent affronter de très grandes difficultés: pour Giulini les exigences d'interprétation inhérentes aux personnages principaux du *Trovatore* ne sont pas moins élevées que celles que présentent par exemple Gilda, Rigoletto et Violetta, même si, dans leur monumentale

tragique, les personnages du *Trovatore* sont dénués de ces développements psycho-dramatiques riches et complexes qui par contre caractérisent les rôles principaux de *Rigoletto* ou *Traviata*. Chez Manrico, Leonora, Azucena et le comte de Luna les fougues passionnées sont agrandies et accentuées de façon presque obsessive, jusqu'à rejoindre les plus hauts sommets d'intensité: ils sont semblables à des personnages tout d'une pièce. La grande tension dramatique qui les distingue les uns des autres prend une importance bien particulière pour Giulini: Azucena, obsédée par le désir de vengeance et par les terrifiantes visions du bûcher; Leonora, dans son chant, a une puissance expressive qui se joint intimement à une rigueur et noblesse de diction qui exclut toute sentimentalité. Face au noble héroïsme de Manrico s'élève le personnage du comte de Luna, qui durant tout l'opéra vit des contrastes lancinants, entre des explosions de haine et de jalousie et des effusions d'un lyrisme intense.

Pour la parfaite réalisation de sa conception, Giulini a voulu s'entourer de chanteurs qui ne soient conditionnés par aucun préjudice ou bien enfermés dans une quelconque routine. Brigitte Fassbaender a affronté, pour la première fois dans sa carrière, le rôle d'Azucena, guidée par Giulini (et Benaglio dans la phase préparatoire). B. Fassbaender a déjà chanté plusieurs fois sous la direction de Giulini (par exemple dans le *Requiem* de Verdi) et a personnifié sur scène d'autres rôles verdiens tels que Eboli (*Don Carlos*) et Amneris (*Aida*). Dans un entretien à propos de l'enregistrement du *Trovatore*, elle mit l'accent sur les grandes exigences du chef d'orchestre, mais en même temps souligna combien il demeurait «compréhensif et pleins d'égards» dans sa cohérence et sa rigueur. Rosalind Plowright, quant à elle, enregistrait pour la première fois en studio. Le personnage de Leonora n'a pas représenté une nouveauté absolue pour elle, du fait qu'elle l'avait chanté à Sofia après avoir reçu le premier prix du Concours International de chant de cette ville. Mais Benaglio a fait avec elle une étude très soignée de ce rôle, tant et si bien que la Leonora de R. Plowright a acquis dans cet enregistrement une nouvelle intensité dramatique et un profit vocal plus approfondi. Pour Placido Domingo, qui a déjà effectué quelques enregistrements avec Giulini, et pour Giorgio Zancanaro, les personnages de Manrico et du comte de Luna n'étaient pas nouveaux; mais les deux artistes étaient prêts à une nouvelle confrontation avec de tels rôles, ils les ont réinterprétés de telle sorte que l'on note la marque distinctive de Giulini. Prenons par exemple l'adoption du temps «originel» plus lent dans la fameuse Cabaletta de Manrico «Di quella pira» (fin de l'Acte III): Domingo accueille ici spontanément et avec conviction les indications du chef d'orchestre, qui à son tour se réfère scrupuleusement aux prescriptions métronomiques de Verdi.

A ce propos on doit se souvenir que Giulini a fait précéder cet enregistrement du *Trovatore* d'une étude intensive du matériel autographe de Verdi ainsi que des indications annotées sur une partition par le compositeur. Nous venons de faire remarquer la particulière attention que Giulini préta aux indications métronomiques d'origine. Il se peut ainsi que certains temps adoptés pour cet enregistrement semblent inhabituels et même surprenants. Ils sont cependant fondés sur les choix précis et fixés par écrit par Verdi, que le chef d'orches-

tre se sent obligé de suivre dans son interpretation. Prenons ainsi l'exemple déjà cité du temps plus lent dans «Di quella pira» qui permet à Giulini de confirmer les motifs les plus purement dramatiques du personnage de Manrico en excluant toute tentation plus extérieurement vocaliste et à effet. Le début de l'opéra nous offre un autre exemple: le temps plutôt lent de la courte introduction orchestrale nous transporte immédiatement dans l'atmosphère sombre et fatale de ce drame.

A cet égard Giulini revêt le rôle orchestral du *Trovatore* d'une fonction «atmosphérique» de base: bien que privé de cette plus grande autonomie qu'on peut remarquer dans la *Traviata* ou dans *Rigoletto*, l'orchestre assume dans le *Trovatore* un rôle clef, il contribue à créer ce ton sombre, à définir justement cette atmosphère sinistre et ténébreuse qui enveloppe, menaçante, tout l'opéra. De là l'attention du chef d'orchestre pour la qualité de timbre et d'expression des instruments à cordes et à vent de registre moyen et grave, de même que pour les indications dynamiques de Verdi: le compositeur a parfois caractérisé des pianissimi par un 8 ou tout bonnement par un 14 p – («ce qui n'implique absolument pas que le son soit éteint ou blafard», ajoute le chef d'orchestre), et cela exactement dans la partie finale du premier tableau (Récit de Ferrando avec le chœur) et à la fin de la Cabaletta du comte de Luna (Acte II, Scène 2). Ensuite, Giulini a étudié scrupuleusement, avec les musiciens de l'orchestre, la différenciation de timbre et de diction dans ces images qui bien que semblables dans leur structure définissent des situations dramatiques dissemblables sinon franchement opposées. Ainsi dans le terzetto final de l'Acte I («Qual voce») l'impression rythmique du langage orchestral reçoit de Giulini une autre nuance et un caractère plus incisif là où elle accompagne non plus le chant de Leonora mais les paroles frémissantes du Comte.

L'orchestre et le chœur de l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ont accueilli et suivi les intentions de Giulini avec la plus grande réceptivité. Après avoir atteint à une renommée internationale avec de nombreux enregistrements d'œuvres dans les années 50 et 60 l'Orchestre de Santa Cecilia a axé son activité sur le répertoire symphonique et concertiste. Avec cet enregistrement en studio du *Trovatore* à la Sala dell'Accademia, Via dei Greci, l'Orchestre est donc revenu à l'opéra, après environ vingt ans de séparation. Il s'agit cependant aussi d'un retour pour Giulini: d'un retour aux lieux de ses études de viole, de composition et de direction musicale et encore d'un retour à cette Sala où il a, trente ans auparavant, enregistré son premier disque.

(Traduction: Brigitte Mantilleri)

Alcune considerazioni sulla registrazione e interpretazione del Trovatore

Dopo un colloquio con Carlo Maria Giulini

GABRIELE CERVONE

Carlo Maria Giulini è uno dei pochi direttori con una grandissima comprensione per i cantanti", rilevava Brigitte Fassbaender quando era stata appena ultimata questa registrazione del *Trovatore*. E tale osservazione potrebbe valere come motto dell'attività d'un direttore che per tanti anni si è impegnato in esemplari realizzazioni d'opere liriche nei più prestigiosi teatri del mondo. Il nome di Giulini rimane tuttora legato al ricordo di numerose rappresentazioni degli anni Cinquanta e Sessanta: per i loro altissimi pregi artistici ed il loro rilevante significato culturale le interpretazioni di questo direttore hanno acquisito un valore paradigmatico e un ruolo di portata decisiva nella storia del teatro d'opera. Basti ricordare la oramai leggendaria *Traviata* scaligera con protagonista Maria Callas e con la regia di Luchino Visconti, o le 'riscoperte' di opere allora poco eseguite come *Attila* o *I due Foscari* di Verdi (che Giulini diresse nel 1951 alla testa dell'Orchestra RAI di Milano da lui stesso fondata), *Alceste* di Gluck (mai rappresentata alla Scala prima del 1954), o ancora *Les Abencérages* di Cherubini (a Firenze nel 1957).

In quegli anni, dice Giulini in uno sguardo retrospettivo, si potevano realizzare quelle che erano e rimangono le premesse indispensabili e irrinunciabili d'un allestimento operistico che voglia rispondere pienamente alle intenzioni del compositore. Prima fra tutte: una collaborazione artistica che parta "da zero" e che così in un comune impegno garantisca un'interpretazione valida e approfondita. Ciò comporta un lavoro particolareggiato con gli orchestrali, come una definizione musicale e scenica dei singoli personaggi dell'opera con tutti gli interessati, senza limiti e restrizioni di tempo pressanti e artisticamente insostenibili. E una responsabilità particolare ricade qui sul regista, la cui opera dovrebbe porsi esclusivamente al servizio del compositore e della sua concezione drammatica, e non invece tendere a sovrapporvene una propria, a volte addirittura contro le intenzioni originarie dell'autore. Uno dei più illustri collaboratori di Giulini in quegli anni fu proprio un regista, Luchino Visconti. Fu lui a curare tra l'altro la messa in scena dell'unica edizione del *Trovatore* diretta in teatro da Giulini, al Covent Garden di Londra nel 1964. Il direttore ricorda come allora Visconti avesse assistito ad ogni prova musicale e come lui stesso avesse collaborato attivamente ad ogni prova di regia: soltanto di comune accordo avevano inteso risolvere i non lievi problemi posti dalla rappresentazione di quest'opera, dove la maggior parte degli eventi si svolge tra i vari atti mentre in scena se ne fa per lo più il racconto.

Ma verso la fine degli anni Sessanta le mutate condizioni e ritmi di lavoro dei teatri lirici non potevano più soddisfare le esigenze di Giulini e lo inducevano a rinunciare alle scene operistiche – con la sola eccezione di *Falstaff*, da lui diretto a Los An-

geles, Londra e Firenze nel 1982–83 e registrato per la Deutsche Grammophon. E da circa 15 anni ha poi raramente acconsentito a registrare delle opere in studio, e naturalmente soltanto dopo che si erano create tutte le premesse necessarie per la migliore realizzazione dell'intento: tra queste appunto una lunga e intensa collaborazione con i cantanti.

Così già vari mesi prima di questa registrazione del *Trovatore* Giulini ha affidato lo studio preparatorio di diversi ruoli al 'fido maestro sostituto' Roberto Benaglio, suo assistente da anni, che nel modo migliore conosce gli intendimenti ed aspirazioni del direttore e sa mediarli ai cantanti durante le prove. E l'assistenza di Benaglio è stata particolarmente preziosa in quest'opera dove i cantanti devono affrontare grandissime difficoltà: per Giulini le esigenze interpretative inerenti ai personaggi principali del *Trovatore* non sono meno elevate di quelle che presentano ad esempio Gilda, Rigoletto o Violetta, anche se nella loro monumentale tragicità le figure del *Trovatore* sono prive di quei ricchi e complessi sviluppi psicologico-drammatici che caratterizzano invece i ruoli principali di *Rigoletto* o *Traviata*. In Manrico, Leonora, Azucena e nel Conte di Luna gli empiti passionali sono quasi ossessivamente ingigantiti ed accentuati fino a raggiungere estreme vette d'intensità: sono come figure tagliate in blocco. L'alta tensione drammatica che li contraddistingue assume una particolare importanza per Giulini: Azucena, ossessionata dal desiderio di vendetta e dalle terrificanti visioni del rogo; Leonora, nel cui canto una profonda ed intensa espressività si congiunge intimamente ad un rigore e nobiltà di dizione che esclude ogni sentimentalismo. E di fronte al nobile eroismo di Manrico si erge la figura del Conte di Luna, che nell'arco dell'intera opera vive nel lacerante contrasto tra esplosioni d'odio e gelosia ed effusioni d'intenso lirismo.

Per la compiuta realizzazione di questa sua concezione Giulini ha voluto intorno a sé cantanti non condizionati da pregiudizi né vincolati ad una qualsiasi routine. Sotto la guida sua (e di Benaglio nella fase preparatoria) Brigitte Fassbaender ha qui affrontato per la prima volta nella sua carriera il ruolo di Azucena. La Fassbaender, che ha già cantato diverse volte sotto la direzione di Giulini (per esempio nel *Requiem* di Verdi) e che ha impersonato sulla scena altri ruoli verdiani come Eboli (*Don Carlos*) e Amneris (*Aida*), in un colloquio su questa registrazione del *Trovatore* poneva più volte l'accento sulle altissime esigenze poste dal direttore, ma al tempo stesso sottolineava quanto egli fosse "comprensivo e pieno di riguardo" pur in tanta coerenza e rigore. Per Rosalind Plowright si è trattato della prima registrazione in studio. Il personaggio di Leonora non ha rappresentato una novità assoluta per lei, dal momento che l'aveva cantato a Sofia dopo aver conseguito il primo premio nel Concorso Internazionale di canto di quella città. Ma Benaglio ha compiuto con lei uno studio accuratissimo di questo ruolo, sì che la Leonora della Plowright ha guadagnato in questa registrazione nuova intensità drammatica e un più approfondito profilo vocale. Per Placido Domingo, che ha già effettuato alcune registrazioni con Giulini, e per Giorgio Zancanaro i personaggi di Manrico e del Conte di Luna non erano nuovi; ma i due artisti erano pronti ad un rinnovato confronto con tali ruoli, li hanno riplasmati sì che in essi si ravvisa il suggello impressovi da Giulini. Valga come esempio

l'adozione del tempo 'originale' più lento nella famosa Cabaletta di Manrico "Di quella pira" (fine dell'atto III): qui Domingo accoglie spontaneamente e con convinzione le indicazioni del direttore, che a sua volta si rifà scrupolosamente alle prescrizioni metronomiche di Verdi.
E sarà qui doveroso ricordare che a questa sua registrazione del *Trovatore* Giulini ha fatto precedere un intenso studio del materiale autografo di Verdi nonché delle indicazioni del compositore su un proprio esemplare di partitura. Abbiamo appena accennato alla particolare attenzione da lui prestata alle indicazioni metronomiche originali. Può darsi così che alcuni tempi adottati in questa registrazione risultino inconsueti ed anche sorprendenti, ma essi si fondano sulle scelte precise e fissate per iscritto dallo stesso compositore, che si pongono dunque come vincolanti per l'indirizzo interpretativo elaborato dal direttore. Così ad esempio il già citato tempo più lento in "Di quella pira" consente a Giulini di riconfermare le motivazioni più genuinamente drammatiche della figura di Manrico, sottraendovi ogni tentazione più esteriormente vocalistica e ad effetto. Un altro esempio ci è offerto dall'inizio dell'opera: il tempo piuttosto lento della breve introduzione orchestrale ci immette con immediatezza totale nell'atmosfera cupa e fatale di questo dramma.
A tale riguardo Giulini riconosce alla parte orchestrale del *Trovatore* una funzione 'atmosferica' basilare: seppur priva di quella più grande autonomia che si può ravvisare nella *Traviata* o in *Rigoletto*, pure l'orchestra assume nel *Trovatore* un ruolo chiave, contribuisce a creare quel colore tetro, a definire appunto quell'atmosfera sinistra e fosca che incombe sull'intera opera. Di qui l'attenzione del direttore per la qualità timbrica ed espressiva degli strumenti ad arco e a fiato del registro medio e grave, come pure per le indicazioni dinamiche di Verdi: a volte il compositore ha annotato dei pianissimi con 8 o addirittura con 14 p – ("il che non implica affatto un suono spento o smorto", aggiunge il direttore): ed esattamente nella parte finale del primo quadro (Racconto di Ferrando con Coro) e al termine della Cabaletta del Conte (atto II, quadro 2). Con grande scrupolosità Giulini ha poi studiato con gli orchestrali la differenziazione di timbro e dizione in quelle figurazioni che, simili nella loro fattura, pur definiscono situazioni drammatiche differenti, se non addirittura di segno contrario. Così nel Terzetto finale dell'atto I ("Qual voce!") la pregnanza ritmica del linguaggio orchestrale riceve da Giulini una diversa sfumatura e una maggiore incisività là dove si accompagna non più al canto di Leonora ma alle frementi parole del Conte.
L'Orchestra e il Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia hanno accolto e seguito con piena ricettività gli intendimenti di Giulini. Dopo aver raggiunto una fama internazionale con numerose registrazioni di opere negli anni Cinquanta e Sessanta, l'Orchestra di Santa Cecilia ha imperniato la sua attività sul repertorio sinfonico e concertistico. Con questa registrazione in studio del *Trovatore* nella Sala dell'Accademia in Via dei Greci, l'Orchestra è ritornata dunque dopo quasi vent'anni all'opera lirica. Ma si è trattato di un ritorno anche per Giulini: un ritorno ai luoghi in cui egli ha compiuto i suoi studi di viola, composizione e direzione d'orchestra, e ancora il ritorno in quella Sala dove oltre trent'anni fa ha effettuato la sua prima incisione discografica.

Erster Teil – Das Duell

Erstes Bild: Halle im Palast von Aliaferia

Auf der einen Seite eine Tür, die zu den Gemächern des Grafen von Luna führt.
Ferrando und viele Gefolgsleute des Grafen liegen neben der Tür; einige Bewaffnete gehen im Hintergrund auf und ab.

Nr. 1 INTRODUKTION

FERRANDO
(zu den fast eingeschlafenen Gefolgsleuten)

Achtung! Aufgepaßt! Den Grafen
müßt wachend ihr erwarten.
Bisweilen verbringt er ganze Nächte
vor den Balkonen
seiner Angebeteten.

GEFOLGSLEUTE
Die Eifersucht nährt giftige Schlangen
in seiner Brust.

FERRANDO
Den Troubadour, der des Nachts
die Gärten mit seinem Gesang erfüllt,
fürchtet er mit Recht als Rivalen.

Parte Prima – Il Duello

Quadro primo: Atrio nel Palazzo dell'Aliaferia

Da un lato, una porta che mette agli appartamenti del Conte di Luna.
Ferrando, e molti Familiari del Conte che giacciono presso la porta; alcuni Armigeri passeggiano in fondo.

N. 1 INTRODUZIONE

FERRANDO
(ai Familiari vicini ad assopirsi)

All'erta! All'erta! Il Conte
N'è d'uopo attender vigilando; ed egli
Talor presso i veroni
Della sua cara, intere
Passa le notti.

FAMILIARI
Gelosia le fiere
Serpi gli avventa in petto!

FERRANDO
Nel Trovator, che dai giardini move
Notturno il canto, d'un rivale a dritto
Ei teme.

Part I – The Duel

Scene 1:
A hall in the palace of Aliaferia

To one side is the door to the apartments of Count di Luna.
Ferrando and a group of the Count's retainers are lounging near the door; in the background soldiers stand watch.

No. 1 INTRODUCTION

FERRANDO
(to the dozing retainers)

Awake, awake!
We must await the Count's return;
he often spends the whole night
beneath the balcony
of the one he loves.

RETAINERS
The fierce serpents of jealousy
gnaw at his heart!

FERRANDO
And in the Troubadour, who lifts his voice
in song at night in the garden, he rightly
fears a rival.

Première Partie – Le Duel

Scène 1:
Cour du palais de l'Aliaferia

D'un côté, une porte conduisant aux appartements du comte de Luna.
Ferrando et de nombreux familiers du Comte sont couchés près de cette porte. Au fond se promènent quelques hommes d'armes.

N° 1 INTRODUCTION

FERRANDO
(s'adressant aux familiers du Comte qui sont sur le point de s'endormir)
Alerte! Alerte!
Soyons vigilants,
Nous devons attendre le Comte
Qui passe parfois ses nuits entières
Sous le balcon de sa belle.

LES FAMILIERS
La jalousie jette dans son cœur
Ses serpents cruels.

FERRANDO
Il redoute à juste titre le Trouvère
Qui chante la nuit dans le jardin
Et voit en lui un rival.

GEFOLGSLEUTE
Um von unseren schweren Lidern
den Schlaf zu vertreiben,
erzähle uns die wahre Geschichte
von Garzia, unseres Grafen Bruder!

FERRANDO
Ich will sie euch erzählen:
Versammelt euch um mich!
(Die Gefolgsleute nähern sich.)

BEWAFFNETE
(kommen ebenfalls näher)
Auch wir . . .

GEFOLGSLEUTE
Hört, hört!
(Alle umringen Ferrando.)

FERRANDO
Als glücklicher Vater zweier Söhne
lebte der gute Graf von Luna.
Die treue Amme schlief
an der Wiege des Jüngeren.
Eines schönen Morgens, beim ersten Schimmer
der Morgenröte, schlägt sie die Augen auf;
und wen entdeckt sie neben dem Kind?

GEFOLGSLEUTE und BEWAFFNETE
Wen? Erzähle . . . Wen? Wen nur?

FAMILIARI
Dalle gravi
Palpebre il sonno a discacciar, la vera
Storia ci narra di Garzia, germano
Al nostro Conte.

FERRANDO
La dirò: venite
Intorno a me.
(I Familiari eseguiscono.)

ARMIGERI
(accostandosi anch'essi)
Noi pure . . .

FAMILIARI
Udite, udite!
(Tutti accerchiano Ferrando.)

FERRANDO
Di due figli vivea padre beato
Il buon Conte di Luna;
Fida nutrice del secondo nato
Dormia presso la cuna.
Sul romper dell'aurora un bel mattino
Ella dischiude i rai;
E chi trova d'accanto a quel bambino?

FAMILIARI e ARMIGERI
Chi? . . . Favella . . . Chi? . . . Chi mai?

RETAINERS
While we wait,
keep sleep from our weary eyes
by telling the true story of Garcia,
our Count's brother.

FERRANDO
I shall;
come close about me.
(The retainers do so.)

SOLDIERS
(also moving closer)
We too . . .

RETAINERS
Listen, listen!
(All surround Ferrando.)

FERRANDO
The good Count di Luna
lived happily, the father of two sons.
At night the faithful nurse
slept by the younger's cradle.
One morning as dawn was breaking
she opened her eyes;
and whom did she see at the cradle side?

RETAINERS and SOLDIERS
Whom? Tell us . . . whom could it be?

LES FAMILIERS
Pour chasser le sommeil
Qui alourdit nos paupières,
Raconte nous la véritable
Histoire de Garzia, le frère du Comte.

FERRANDO
La voici:
Approchez-vous de moi.
(les familiers s'exécutent)

LES HOMMES D'ARMES
(s'approchant eux-aussi)
Nous aussi . . .

LES FAMILIERS
Ecoutez, écoutez!
(tout le monde fait cercle autour de Ferrando)

FERRANDO
Le bon comte de Luna
Etait l'heureux père de deux fils;
La fidèle nourrice du plus jeune
Dormait près du berceau.
Un matin, à l'aurore,
Elle entrouve les yeux
Et qui voit-elle près de l'enfant?

FAMILIERS et HOMMES D'ARMES
Qui? Parle . . . Qui? Qui donc?

FERRANDO
Eine schändliche Zigeunerin, ein finsteres, altes Weib!
Sie trug alle Zeichen einer Hexe!
Und auf den Knaben heftete sie
mit finsterer Miene die grausigen, blutigen Augen.
Von Entsetzen wurde die Amme gepackt . . .
Sie stieß einen gellenden Schrei aus,
und in weniger Zeit als nötig, um davon zu berichten,
eilten die Diener in das Zimmer, [verjagten sie
und unter Drohungen, Schreien und Schlägen
die Frevlerin, die gewagt hatte, einzudringen.

GEFOLGSLEUTE und BEWAFFNETE
Gerechter Zorn erfüllte ihre Brust;
die verwegene Alte forderte ihn heraus.

FERRANDO
Sie behauptete, sie hätte nur des Knäbleins
Zukunft deuten wollen.
Lügnerin! Ein schleichendes Fieber
zerstörte die Gesundheit des armen Kindes.
Ganz blaß, kraftlos und erschöpft
zitterte es am Abend, und den Tag
verbrachte es in jammervollem Weinen . . .
es war behext worden!
(Die Gefolgsleute und die Bewaffneten erschauern.)

Man verfolgte die Hexe, sie wurde gefangen
und zum Scheiterhaufen verurteilt. [genommen
Aber am Leben blieb die verfluchte Tochter,
Vollstreckerin einer furchtbaren Rache!

FERRANDO
Abbietta zingara, fosca vegliarda!
Cingeva i simboli di maliarda!
E sul fanciullo, con viso arcigno,
L'occhio affiggea torvo, sanguigno! . . .
D'orror compresa è la nutrice . . .
Acuto un grido all'aura scioglie;
Ed ecco, in meno che labbro il dice,
I servi accorrono in quelle soglie;
E fra minacce, urli e percosse
La rea discacciano ch'entrarvi osò.

FAMILIARI e ARMIGERI
Giusto quei petti sdegno commosse;
L'insana vecchia lo provocò.

FERRANDO
Asserì che tirar del fanciullino
L'oroscopo volea . . .
Bugiarda! Lenta febbre del meschino
La salute struggea!
Coverto di pallor, languido, affranto
Ei tremava la sera,
Il dì traeva in lamentevol pianto . . .
Ammaliato egli era!
(I Familiari e gli Armigeri inorridiscono.)

La fattucchiera perseguitata
Fu presa, e al rogo fu condannata;
Ma rimaneva la maledetta
Figlia, ministra di ria vendetta! . . .

FERRANDO
An evil hoyden, a gypsy hag,
wearing her witch's charms!
From her surly face a grim and bloody eye
watched over the child!
The nurse in horror
screamed for help –
in less time than it takes to tell
the servants came running;
with shouts and threats and blows
the evil hag was driven off.

RETAINERS and SOLDIERS
Righteous anger moved their hearts,
provoked so by the old woman.

FERRANDO
She claimed she was merely trying
to cast the baby's horoscope.
She lied! For soon a slow fever
fed upon the poor child.
Pale, languid, his spirit broken,
the child lay trembling at night,
pitifully weeping through the day . . .
he was bewitched!
(The retainers and soldiers are horrified.)

They tracked down the witch,
seized her and burned her at the stake.
She left behind a cursed daughter,
instrument of her foul revenge,

FERRANDO
Une affreuse bohémienne, une sombre vieille!
Elle avait tout d'une sorcière!
D'un air plein de hargne, elle fixait sur l'enfant
Un œil torve injecté de sang!
La nourrice est prise d'épouvante . . .
Elle lance un cri aigu;
En moins de temps qu'il n'en faut pour le dire,
Les serviteurs accourent;
Et en la menaçant, en criant et en la frappant,
Ils chassent la coupable qui avait osé s'introduire.

FAMILIERS et HOMMES D'ARMES
Une juste colère avait ému leurs cœurs
Cette vieille insensée l'avait provoquée.

FERRANDO
Elle affirma qu'elle voulait prédire
L'avenir du petit enfant.
La menteuse! Une fièvre lente
Rongea la santé du pauvre enfant!
Pâle, alangui et accablé,
Le soir il tremblait,
Et le jour il gémissait . . .
Il était ensorcelé!
(les familiers et les hommes d'armes frémissent d'horreur)
On poursuivit la sorcière,
Elle fut prise et condamnée au bûcher;
Mais il restait sa fille maudite,
Porteuse de vengeance!

Die Ruchlose beging ein schändliches Verbrechen!
Der Knabe verschwand . . . und man entdeckte
das noch glimmende Feuer an derselben Stelle,
an der die Hexe verbrannt wurde!
Und eines Kindes . . . wehe! . . . halbverbranntes
Gerippe, das noch rauchte!

GEFOLGSLEUTE und BEWAFFNETE
Die Frevlerin! Welch schändliches Weib!
Abscheu und Entsetzen flößt sie mir ein!
Und der Vater?

FERRANDO
Nur wenige und kummervolle Tage lebte er noch:
Doch ein dunkles Ahnen seines Herzens
sagte ihm, daß der Sohn nicht tot sei.
Und als er dem Tode nahe, ließ er
unseren Herrn schwören, die Nachforschungen
nie aufzugeben. Ach! Es war alles umsonst!

BEWAFFNETE
Und von jener hörte man
nie wieder etwas?

FERRANDO
Nichts mehr!
Gelänge es mir doch,
sie eines Tages aufzuspüren!

GEFOLGSLEUTE
Aber würdest du
sie wiedererkennen?

Compì quest'empia nefando eccesso! . . .
Sparve il fanciullo . . . e si rinvenne
Mal spenta brage nel sito istesso
Ov'arsa un giorno la strega venne! . . .
E d'un bambino . . . ahimè! . . . l'ossame
Bruciato a mezzo, fumante ancor!

FAMILIARI e ARMIGERI
Oh scellerata! Oh donna infame!
Del par m'investe odio ed orror!
E il padre?

FERRANDO
Brevi e tristi giorni visse:
Pure ignoto del cor presentimento
Gli diceva che spento
Non era il figlio; ed a morir vicino,
Bramò che il Signor nostro a lui giurasse
Di non cessar le indagini . . . Ah! Fur vane!

ARMIGERI
E di colei non s'ebbe
Contezza mai?

FERRANDO
Nulla contezza . . . Oh! dato
Mi fosse rintracciarla
Un dì! . . .

FAMILIARI
Ma ravvisarla
Potresti?

and she committed a loathsome crime!
The child disappeared – a smoldering fire
they found, on the very spot
where the old witch had burned!
And in it . . . ah! . . . a child's bones,
half-burned, still smoldering!

RETAINERS and SOLDIERS
Oh, wicked, infamous jade!
We are aflame with anger and with horror!
And the father?

FERRANDO
He lived but a few sad days.
But some mysterious presentiment
told him his son
was not yet dead; and as he lay dying
he begged our Count to swear
he would keep on with the search, but it was in vain!

SOLDIERS
And was nothing ever known
of the witch's daughter?

FERRANDO
Nothing.
Ah, if only I might find her
some day!

RETAINERS
Would you
know her?

Cette impie accomplit l'horrible forfait!
L'enfant disparut . . . et on trouva
Une braise mal éteinte au lieu même
Où la sorcière fut brûlée!
Ainsi que les ossements d'un enfant
Hélas! A demi-brûlés, fumant encore!

FAMILIERS et HOMMES D'ARMES
Oh, la scélérate! Oh, l'infâme!
Je suis plein de haine et d'horreur!
Et le père?

FERRANDO
Il vécut des jours sombres et brefs;
Pourtant un mystérieux pressentiment
Lui disait que son fils vivait encore;
Et à l'approche de la mort,
Il demanda à notre maître de faire le serment de ne pas
Cesser les recherches. Hélas! Elles furent vaines!

HOMMES D'ARMES
Et de la ravisseuse, n'eut-on plus
De nouvelles?

FERRANDO
Aucune nouvelle.
Oh! Si un jour,
Il m'était donné de retrouver sa trace!

FAMILIERS
Mais pourrais-tu
La reconnaître?

FERRANDO
Auch wenn ich die Jahre bedenke,
die vergangen sind . . . ich würde es.

BEWAFFNETE
Es wäre Zeit,
sie der Mutter
in die Hölle nachzuschicken.

FERRANDO
In die Hölle? Man glaubt, daß auf der Erde
die verlassene Seele der gottlosen Hexe noch weilt,
und wenn der Himmel finster ist,
sie in verschiedenen Gestalten sich zeigt.

GEFOLGSLEUTE und BEWAFFNETE
(mit Entsetzen)
So ist es! So ist es!

BEWAFFNETE
Einer sah sie auf den Rändern der Dächer! Bisweilen
verwandelt sie sich in einen Wiedehopf oder in eine
[Eule!

GEFOLGSLEUTE
Dann wieder in einen Raben; häufiger in einen Kauz,
der bei Tagesanbruch wie ein Pfeil davonfliegt.

FERRANDO
Ein Diener des Grafen, der die Zigeunerin
auf die Stirn geschlagen, starb vor Angst.
(Alle erbleichen, von abergläubischer Furcht ergriffen.)

FERRANDO
Calcolando
Gli anni trascorsi . . . lo potrei.

ARMIGERI
Sarebbe
Tempo presso la madre
All'inferno spedirla.

FERRANDO
All'inferno? È credenza che dimori
Ancor nel mondo l'anima perduta
Dell'empia strega, e quando il cielo è nero
In varie forme altrui si mostri.

FAMILIARI e ARMIGERI
(con terrore)
È vero! È ver!

ARMIGERI
Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!
In upupa o strige talora si muta!

FAMILIARI
In corvo tal'altra; più spesso in civetta,
Sull'alba fuggente al par di saetta!

FERRANDO
Morì di paura un servo del Conte,
Che avea della zingara percossa la fronte!
(Tutti si pingono di superstizioso terrore.)

FERRANDO
Taking into account
all the years gone by . . . yes, I would.

SOLDIERS
She could be
dispatched to join her mother
in hell.

FERRANDO
In hell? Some people say
the mother's evil soul still lives
here on earth and at night
shows itself in various forms.

RETAINERS and SOLDIERS
(terrified)
It's true! It's true!

SOLDIERS
Some have seen her atop the roofs,
roosting as a hoopoe or an owl!

RETAINERS
Or sometimes as a raven, or more often
as an owlet flying away like an arrow at dawn.

FERRANDO
One of the Count's servants died of fright
when the gypsy struck him on the forehead!
(All cringe in superstitious fear.)

FERRANDO
En tenant compte des années écoulées . . .
Je le pourrais.

HOMMES D'ARMES
Il serait
Temps de l'expédier
Aux enfers auprès de sa mère.

FERRANDO
Aux enfers? Certains croient que rôde
Encore de par le monde l'âme perdue
De la sorcière, et que dans les ténèbres
Elle se montre sous diverses formes.

FAMILIERS et HOMMES D'ARMES
(terrorisés)
C'est vrai! C'est vrai!

HOMMES D'ARMES
Au bord des toits certains l'ont vue!
Elle se change parfois en huppe ou en vampire!

FAMILIERS
Et parfois en corbeau; plus souvent en chouette,
Qui s'enfuit à l'aube comme une flèche!

FERRANDO
Un serviteur du Comte est mort de peur,
Pour avoir frappé le front de la gitane.
(une terreur superstitieuse se peint sur leurs visages)

BEWAFFNETE und GEFOLGSLEUTE
Wehe! Er starb!

FERRANDO
Er starb vor Angst!
Sie erschien ihm in Gestalt eines Uhus,
in der tiefen Stille seines Zimmers!

BEWAFFNETE und GEFOLGSLEUTE
Eines Uhus!

FERRANDO
Mit glühenden Augen schaute sie . . . schaute sie
und ließ den Himmel durch einen tödlichen Schrei erzittern!

GEFOLGSLEUTE und BEWAFFNETE
Schaute sie!

FERRANDO
Gerade als die Glocken Mitternacht schlugen!
(Eine Glocke läutet plötzlich in langsamen Schlägen Mitternacht.)

FERRANDO, GEFOLGSLEUTE und BEWAFFNETE
Oh! Verflucht sei sie, die teuflische Hexe! Oh!
(Die Gefolgsleute eilen zur Tür, die Bewaffneten nach hinten.)

ARMIGERI e FAMILIARI
Ah! morì!

FERRANDO
Morì di paura!
Apparve a costui d'un gufo in sembianza
Nell'alta quiete di tacita stanza!

ARMIGERI e FAMILIARI
D'un gufo!

FERRANDO
Con occhi lucenti guardava . . . guardava,
Il cielo attristando d'un urlo feral!

FAMILIARI e ARMIGERI
Guardava!

FERRANDO
Allor mezzanotte appunto suonava . . .
(Una campana suona improvvisamente a distesa la mezzanotte.)

FERRANDO, FAMILIARI e ARMIGERI
Ah! Sia maledetta la strega infernal! Ah!
(I Familiari corrono verso la porta, gli Armigeri accorrono in fondo.)

SOLDIERS and RETAINERS
Ah, died!

FERRANDO
Died of fright!
She came in the form of an owl,
in the silence of an empty hall.

SOLDIERS and RETAINERS
An owl!

FERRANDO
With blazing eye she stared at him,
cursing the air with her ghostly cry.

RETAINERS and SOLDIERS
She stared at him!

FERRANDO
It was exactly midnight . . .
(A clock suddenly begins the slow chime of midnight.)

FERRANDO, RETAINERS, and SOLDIERS

Ah, cursed be the hellish witch!
(The retainers withdraw through the door, and the soldiers run off to their posts.)

HOMMES D'ARMES et FAMILIERS
Ah! Il est mort!

FERRANDO
Il est mort de peur!
Elle lui apparut sous les traits d'un hibou
Dans le calme profond d'une chambre silencieuse.

HOMMES D'ARMES et FAMILIERS
D'un hibou!

FERRANDO
D'un œil brillant il le regardait . . . regardait,
Lançant vers le ciel un hurlement funèbre!

FAMILIERS et HOMMES D'ARMES
Il regardait!

FERRANDO
Au même instant minuit sonnait . . .
(tout à coup une cloche sonne lentement minuit)

FERRANDO, FAMILIERS et HOMMES D'ARMES
Ah! Que soit maudite la sorcière infernale! Ah!
(les familiers courent vers la porte et les hommes d'armes vers le fond)

Zweites Bild: Die Gärten des Palastes

Zur Rechten eine Marmortreppe, die zu den Gemächern führt.
Es ist spät in der Nacht; dichte Wolken verhüllen den Mond.
Leonora und Ines

Nr. 2 Szene und Cavatine

INES
Warum bleibst du noch hier? Es ist schon spät, komm!
Die Prinzessin hat nach dir
verlangt, wie du weißt.

LEONORA
Wieder eine Nacht,
ohne ihn zu sehen!

INES
Ein gefährliches Feuer nährst du in dir!
Oh, wie und wo geschah es nur,
daß sich der erste Funke
in dir entzündet hat?

LEONORA
Beim Turnier. Dort sah ich ihn:
dunkel das Gewand und der Helm,
dunkel der Schild und ohne Wappen,
ein unbekannter Krieger, der beim Wettkampf
den Lorbeer errang. Auf das Haupt des Siegers
legte ich den Kranz . . . Inzwischen entbrannte der

Quadro secondo: Giardini del Palazzo

Sulla destra, marmorea scalinata che mette agli appartamenti.
La notte è inoltrata; dense nubi coprono la luna.

Leonora ed Ines

N. 2 Scena e Cavatina

INES
Che più t'arresti? . . . L'ora è tarda; vieni.
Di te la regal donna
Chiese, l'udisti.

LEONORA
Un'altra notte ancora
Senza vederlo!

INES
Perigliosa fiamma
Tu nutri! . . . Oh come, dove
La primiera favilla
In te s'apprese?

LEONORA
Ne' tornei. V'apparve,
Bruno le vesti ed il cimier, lo scudo
Bruno e di stemma ignudo,
Sconosciuto guerrier, che dell'agone
Gli onori ottenne . . . Al vincitor sul crine
Il serto io posi . . . Civil guerra intanto

Scene 2: The gardens of the palace

At the right, marble steps lead up to the state apartments.
It is night, and thick clouds obscure the moon.

Leonora and Inez

No. 2 Scena and Cavatina

INEZ
What holds you back? It is late, come –
the royal lady has asked for you.
You heard her, did you not?

LEONORA
Yet another night
without seeing him!

INEZ
You feed
a dangerous flame!
How and when did the first spark
take fire in you?

LEONORA
At the tournaments, he came to the lists
in black armor and helmet. He bore
a shield without a crest.
He was an unknown knight, yet victory
in the jousts was his. I placed the wreath
of victory on his brow. Since then

Scène 2: Jardins du palais

A droite, un escalier de marbre conduit aux appartements.
La nuit est avancée; des nuages denses voilent la lune.

Leonora et Ines

N° 2 Scene et Cavatine

INES
Pourquoi t'arrêtes-tu? Il est tard; viens.
La Reine t'a demandée.
Tu l'as entendue.

LEONORA
Encore une nuit
Sans le voir!

INES
Mais, tu brûles
D'une passion dangereuse!
Où et comment la première étincelle
T'enflamma-t-elle?

LEONORA
Aux tournois. Il y apparut,
Portant des vêtements et un casque sombres,
Un sombre bouclier dépourvu de blason,
Guerrier inconnu, qui obtint
Les honneurs du combat. J'ai posé
Sur sa chevelure la couronne du vainqueur . . .

Bürgerkrieg . . . Ich sah ihn nicht mehr!
Wie das flüchtige Bild eines goldenen Traumes!
Und so verging eine lange Zeit . . . doch dann . . .

INES
Was geschah?

LEONORA
So höre.
Schweigend und sanft war die Nacht,
und im sternklaren Himmelsraum
zeigte glückstrahlend und voll
der Mond sein silbernes Antlitz.
Da schwebten Klänge durch die Lüfte,
die bis dahin so schweigsam;
lieblich und zart waren
die Klänge einer Laute zu hören,
und ein Troubadour
sang ein schwermütiges Lied.

Es waren Worte bittend und voll Demut,
wie die eines Menschen, der Gott anfleht.
Darin wiederholte sich
ein Name . . . mein Name!
Eilends lief ich auf den Balkon . . .
Er war es, er selbst!
Ein Glücksgefühl überkam mich,
wie es sonst nur Engeln zu erleben vergönnt ist!
Dem Herzen, dem begeisterten Blick verwandelte
sich die Erde in einen Himmel.

Arse . . . Nol vidi più! . . . Come d'aurato
Sogno fuggente imago! Ed era volta
Lunga stagion . . . ma poi . . .

INES
Che avvenne?

LEONORA
Ascolta.
Tacea la notte placida
E bella in ciel sereno
La luna il viso argenteo
Mostrava lieto e pieno . . .
Quando suonar per l'aere,
Infino allor sì muto, . . .
Dolci s'udiro e flebili
Gli accordi d'un liuto,
E versi melanconici
Un Trovator cantò.

Versi di prece ed umile,
Qual d'uom che prega Iddio;
In quella ripeteasi
Un nome . . . il nome mio!
Corsi al veron sollecita . . .
Egli era, egli era desso! . . .
Gioia provai che agl'angeli
Solo è provar concesso! . . .
Al core, al guardo estatico,
La terra un ciel sembrò!

civil strife has flared . . . I never saw him again.
The stuff of an airy dream!
Years passed, and then . . .

INEZ
What happened?

LEONORA
Hear me.

The peaceful night lay silent,
and lovely in the quiet sky
the silver moon
shone there with joyous face.
Suddenly the silence of the night
was broken by
the sweet and mournful sound
of the lute,
and the voice of a troubadour
sang out in mournful song.

A humble voice in solemn prayer,
the voice of a man
who speaks to God,
then spoke a name . . . my name!
I ran to the balcony . . .
it was he, it was he!
Then there came a thrill of joy
such as only the angels feel!
To my heart, to my enraptured eyes
earth seemed a heaven.

Cependant la guerre civile éclata. Je ne le vis plus!
Telle l'image d'un songe lumineux qui s'enfuit!
Un long moment s'écoula . . . Puis . . .

INES
Qu'arriva-t-il?

LEONORA
Ecoute.

La nuit était paisible,
Dans le ciel serein
La lune au visage argenté
Apparaissait heureuse et pleine.
Lorsque soudain, dans l'air jusqu'alors
Si tranquille,
On entendit résonner
Les accords doux et plaintifs d'un luth
Et les vers mélancoliques
Que chantait un jeune trouvère.

Ces vers, comme la prière
D'un homme qui s'adresse à Dieu,
Redisaient sans cesse:
Un nom . . . mon nom!
Je courus vite au balcon.
C'était lui, lui-même.
La joie que j'éprouvai
N'est accordée qu'aux anges!
Pour mon cœur, pour mon regard en extase
La terre devint un paradis!

INES
Was du erzählt hast, erfüllt meine Seele
mit großer Unruhe! Ich habe Angst . . .

LEONORA
Umsonst!

INES
Eine ungewisse, aber traurige Ahnung
erweckt in mir dieser geheimnisvolle Mann!
Versuche ihn zu vergessen . . .

LEONORA
Was sagst du? Ah, es ist genug!

INES
Folge dem Rat der Freundin . . .
Höre auf mich!

LEONORA
Ihn vergessen! Was du sagst,
wird mein Herz niemals verstehen.
Von dieser Liebe, die sich mit Worten
nicht sagen läßt,
von dieser Liebe, die ich allein begreifen kann,
ist trunken mein Herz!
Nur in seiner Nähe kann sich
mein Schicksal erfüllen!
Wenn ich für ihn nicht leben kann,
so werde ich für ihn sterben!

INES
Quanto narrasti di turbamento
M'ha piena l'alma! . . . Io temo . . .

LEONORA
Invano! . . .

INES
Dubbio, ma tristo presentimento
In me risveglia quest'uomo arcano!
Tenta obliarlo . . .

LEONORA
Che dici! . . . Oh basti! . . .

INES
Cedi al consiglio dell'amistà . . .
Cedi . . .

LEONORA
Obliarlo! . . . Ah! tu parlasti
Detto, ch'intender l'alma non sa.
Di tale amor, che dirsi
Mal può dalla parola,
D'amor, che intendo io sola,
Il cor s'inebriò!
Il mio destino compiersi
Non può che a lui dappresso . . .
S'io non vivrò per esso,
Per esso morirò!

INEZ
All that you tell me
disturbs my heart. I fear . . .

LEONORA
In vain!

INEZ
A strange and sad foreboding
is awakened in me by this mysterious man!
Try to forget him . . .

LEONORA
What are you saying? Enough!

INEZ
Heed the counsel of a friend,
yield . . .

LEONORA
Forget him! Ah, you have spoken a word
that my soul does not understand.
A love that words
can scarcely describe,
a love I alone understand
has enraptured my heart.
My destiny cannot unfold
unless I am with him.
Either I shall live for him,
or for him I shall die!

INES
Ce que tu viens de me dire
M'a troublé l'âme! Je crains . . .

LEONORA
En vain!

INES
Cet homme mystérieux éveille en moi
Un vague mais funeste pressentiment!
Essaie de l'oublier . . .

LEONORA
Que dis-tu? Assez!

INES
Ecoute le conseil d'une amie . . .
Ecoute!

LEONORA
L'oublier! Ah! Ce mot que tu as prononcé,
Mon âme ne saurait l'entendre.
Mon cœur s'enivra d'un amour
Que les mots ne peuvent exprimer,
D'un amour
Que seule je connais.
Mon destin ne peut s'accomplir
Qu'auprès de lui!
Si je ne vis pour lui,
Pour lui je mourrai!

INES
(Möge es nie bereuen müssen,
wer einmal so geliebt hat!)

LEONORA
Von dieser Liebe, die sich mit Worten *etc.*

INES
(Möge es nie bereuen müssen,
wer einmal so geliebt hat!)

LEONORA
Ja, ich werde für ihn sterben!
(Sie gehen in die Gemächer hinauf.)

Nr. 3 Szene. Romanze und Terzett

Der Graf tritt auf.

GRAF
Still ist die Nacht! In tiefen
Schlaf versunken ist gewiß die Prinzessin . . .
Doch ihre Dame wacht! Oh, Leonora,
du bist wach; das verrät mir
von jenem Erker der flackernde Schein
der nächtlichen Leuchte!
Ah! Jede Faser in mir erglüht vom Feuer
der Liebe! Sehen muß ich dich,
du mußt mich erhören! Ich komme . . . Höchste
Erfüllung ist dieser Augenblick für uns . . .
(Blind vor Liebe eilt er zur Treppe. Man hört die Klänge einer Laute; er bleibt stehen.)
Der Troubadour! Ich zittere!

INES
(Non debba mai pentirsi
Chi tanto un giorno amò!)

LEONORA
Di tale amor, che dirsi *ecc.*

INES
(Non debba mai pentirsi
Chi tanto un giorno amò!)

LEONORA
Ah sì, per esso morirò!
(Ascendono agli appartamenti.)

N. 3 Scena, Romanza e Terzetto

Entra il Conte.

CONTE
Tace la notte! . . . Immersa
Nel sonno è, certo, la regal Signora . . .
Ma veglia la sua dama! . . . Oh! Leonora,
Tu desta sei; mel dice,
Da quel verone, tremolante un raggio
Della notturna lampa . . .
Ah! l'amorosa fiamma
M'arde ogni fibra! . . . Ch'io ti vegga è d'uopo,
Che tu m'intenda . . . Vengo . . . A noi supremo
È tal momento . . .
(Cieco d'amore si avvia verso la gradinata . . Si odono gli accordi d'un liuto: egli si arresta.)
Il Trovator! . . . Io fremo! . . .

INEZ
(A woman who loved so much
need never repent!)

LEONORA
A love that words, *etc.*

INEZ
(A woman who loved so much
need never repent!)

LEONORA
Ah yes, for him I shall die!

(They walk up the steps into the palace.)

No. 3 Scena. Romance and Terzet

The Count enters

COUNT
All is silent! Surely
the royal lady is sleeping now,
but her lady is wakeful still. O Leonora,
you are awake; I know it
by the flickering of your lamp as it shines down
from your balcony.
Ah, love's fire burns
in every vein! I must see you,
you must hear me . . . I come to you now;
this is our loveliest moment!
(As he goes toward the steps he hears the strains of a lute; he stops.)
The Troubadour! I tremble with rage!

INES
(Qu'elle n'ait jamais à se repentir
D'avoir tant aimé.)

LEONORA
Mon cœur s'énivra d'un amour, *etc.*

INES
(Qu'elle n'ait jamais à se
Repentir d'avoir tant aimé).

LEONORA
Oui! Pour lui je mourrai!

(elles montent vers les appartements)

N° 3 Scene. Romance et Trio

le Comte entre

LE COMTE
La nuit se tait! La Reine
Est plongée dans le sommeil . . .
Mais sa suivante veille! Oh! Leonora,
Tu es éveillée. Je le sais, sur ton balcon
La lueur tremblante de ta lampe
Brille dans la nuit!
Ah! La flamme de l'amour
Brûle tout mon être! Il faut que je te voie,
Il faut que tu m'entendes! Je viens . . . Pour nous
C'est le moment suprême . . .
(aveuglé par l'amour, il se dirige vers l'escalier . . .
On entend les accords d'un luth: il s'arrête)
Le Trouvère! Je frémis!

MANRICO
(zwischen den Büschen)
Verlassen auf Erden,
im Kampf gegen ein feindliches Schicksal,
gibt Hoffnung nur ein Herz
dem Troubadour!

GRAF
Welche Worte! Ich zittere!

MANRICO
Doch wenn er dieses Herz besitzt,
so schön in reiner Liebe,
ist größer er als jeder König,
der Troubadour!

GRAF
Welche Worte! Wie mich die Eifersucht quält!
Ich täusche mich nicht . . . Sie kommt herab!
(Der Graf hüllt sich in seinen Mantel.)

LEONORA
(eilt auf den Grafen zu)
Mein Geliebter!

GRAF
(Was soll ich tun?)

LEONORA
Es ist später schon als sonst;
mit den Schlägen meines Herzens zählte ich
die Augenblicke! Doch endlich führte
die mitleidsvolle Liebe dich hierher in meine Arme . . .

MANRICO
(fra le piante)
Deserto sulla terra,
Col rio destino in guerra,
È sola speme un cor
Al Trovator!

CONTE
Oh detti! . . . Io fremo! . . .

MANRICO
Ma s'ei quel cor possiede,
Bello di casta fede,
È d'ogni re maggior
Il Trovator!

CONTE
Oh detti! . . . Oh gelosia! . . .
Non m'inganno . . . Ella scende!
(Il Conte si avvolge nel suo mantello.)

LEONORA
(correndo verso il Conte)
Anima mia!

CONTE
(Che far?)

LEONORA
Più dell'usato
È tarda l'ora; io ne contai gl'istanti
Co' palpiti del core! . . . Alfin ti guida
Pietoso amor tra queste braccia . . .

MANRICO
(in the distance)
Alone upon this earth,
unlucky in war,
nothing but his heart
is the hope of the Troubadour.

COUNT
Oh, those words! I tremble.

MANRICO
But if he possesses that heart,
beautiful in its pure faith,
then he is greater than any king,
the Troubadour.

COUNT
Oh, those words! The jealousy I feel!
I am not mistaken. She is coming now.
(The Count wraps himself in his cloak.)

LEONORA
(running down the steps toward the Count)
My soul!

COUNT
(What shall I do?)

LEONORA
You are late tonight.
The beating of my heart marked
the passing moments. Then at last
gracious love always brings you to my arms.

MANRICO
(caché parmi les arbres)
En lutte contre un destin cruel,
Seul en ce monde,
Le Trouvère n'a qu'un seul espoir:
Un amour!

LE COMTE
Que dit-il! Je frémis!

MANRICO
Mais s'il possède cet amour,
Resplendissant et pur,
Le Trouvère est plus puissant
Que tous les rois.

LE COMTE
Que dit-il! Oh jalousie!
Je ne me trompe pas . . . Elle descend!
(le Comte se drappe dans son manteau)

LEONORA
(courant vers le Comte)
Mon âme!

LE COMTE
(Que faire?)

LEONORA
Il est plus tard que de coutume.
J'ai compté les secondes aux battements de mon cœur!
L'Amour compatissant te conduit
Enfin dans mes bras . . .

MANRICO
(zwischen den Büschen)
Treulose!

(Der Mond scheint zwischen den Wolken hindurch und läßt eine Gestalt erkennen, deren Gesicht von einem Visier verdeckt ist.)

LEONORA
Welche Stimme!
(Sie erkennt beide und wirft sich Manrico zu Füßen.)

Ah! Die Dunkelheit
hat mich getäuscht!
(zu Manrico, in großer Erregung)
An dich, glaubte ich, das Wort
zu richten und nicht an ihn . . .
An dich, den allein meine Seele
begehrt, den einzig sie ersehnt!
Ich liebe dich, ich schwöre es, ich liebe dich
mit grenzenloser, ewiger Liebe!

GRAF
Du wagst es?

MANRICO
(Leonora aufrichtend)
Ah! Mehr begehr' ich nicht!

GRAF
Ich entbrenne vor Zorn!

LEONORA
Ich liebe dich!

MANRICO
(fra le piante)
Infida! . . .

(La luna si mostra dai nugoli, e lascia scorgere una persona, di cui la visiera nasconde il volto.)

LEONORA
Qual voce!
(riconoscendo entrambi, e gettandosi ai piedi di Manrico)
Ah, dalle tenebre
Tratta in errore io fui!
(a Manrico agitatissima)
A te credei rivolgere
L'accento, e non a lui . . .
A te, che l'alma mia
Sol chiede, sol desìa . . .
Io t'amo, il giuro, io t'amo
D'immenso, eterno amor!

CONTE
Ed osi?

MANRICO
(sollevando Leonora)
Ah, più non bramo!

CONTE
Avvampo di furor!

LEONORA
Io t'amo!

MANRICO
(coming nearer)
Faithless!

(The moon emerges from the clouds, revealing a figure whose face is hidden by a visor.)

LEONORA
That voice!
(Recognizing both men, she throws herself at Manrico's feet.)
Ah, in the darkness
I have made a terrible blunder!
(in great agitation, to Manrico)
I thought it was you
I spoke to, not him . . .
you, whom alone my soul
entreats and desires.
I love you, I swear it, I love you
with a great and everlasting love!

COUNT
You dare?

MANRICO
(lifting Leonora up)
Ah, I can desire no more!

COUNT
I burn with rage!

LEONORA
I love you!

MANRICO
(caché parmi les arbres)
Infidèle!

(la lune apparaît à travers les nuages, éclairant un personnage dont le visage est dissimulé sous une visière)

LEONORA
Qu'elle est cette voix?
(en les reconnaissant tous deux, elle se jette aux pieds de Manrico)
Ah!
Les ténèbres m'ont abusée!
(très agitée, elle s'adresse à Manrico)
C'est à toi que je croyais
M'adresser, et non à lui . . .
A toi seul, que mon âme
Appelle et désire!
Je t'aime, je le jure, je t'aime
D'un amour immense, éternel!

LE COMTE
Et tu oses?

MANRICO
(relevant Leonora)
Ah, je suis comblé!

LE COMTE
La colère m'enflamme!

LEONORA
Je t'aime!

MANRICO
Ah! Mehr begehr' ich nicht!

GRAF
Wenn du kein Feigling bist, entdecke, wer du bist!

LEONORA
(O weh!)

GRAF
Gib deinen Namen preis!

LEONORA
(leise zu Manrico)
Um Gottes willen!

MANRICO
(öffnet das Visier des Helms)
So erkenne mich denn:
Manrico bin ich.

GRAF
Du? Wie?
Wahnsinniger, Verwegener!
Anhänger des Urgel, zum Tode
verurteilt, wagst du es, dich
diesem königlichen Haus zu nähern?

MANRICO
Was zögerst du? Schnell,
rufe die Wachen herbei,
und liefere den Rivalen
dem Schwert des Henkers aus!

MANRICO
Ah, più non bramo!

CONTE
Se un vil non sei, discovriti!

LEONORA
(Ohimè!)

CONTE
Palesa il nome . . .

LEONORA
(piano a Manrico)
Deh! per pietà!

MANRICO
(sollevando la visiera dell'elmo)
Ravvisami,
Manrico io son.

CONTE
Tu! . . . Come? . . .
Insano, temerario!
D'Urgel seguace, a morte
Proscritto, ardisci volgerti
A queste regie porte?

MANRICO
Che tardi? . . . Or via, le guardie
Appella, ed il rivale
Al ferro del carnefice
Consegna.

MANRICO
Ah, I can desire no more!

COUNT
If you are not a coward, say who you are!

LEONORA
(Alas!)

COUNT
Speak your name!

LEONORA
(softly, to Manrico)
Ah, for pity's sake.

MANRICO
(lifting the visor of his helmet)
Know then
that I am Manrico!

COUNT
You! What?
Madman, rash fool!
A follower of Urgel, condemned to death,
you dare to come
to these royal gates?

MANRICO
What are you waiting for? Come,
call the guards,
throw your rival
upon their murderous swords!

MANRICO
Ah, je suis comblé!

LE COMTE
Montre toi, si tu n'es pas un lâche!

LEONORA
(Hélas!)

LE COMTE
Révèle ton nom!

LEONORA
(tout bas à Manrico)
Oh! De grâce!

MANRICO
(soulevant la visière de son casque)
Reconnais moi,
Je suis Manrico.

LE COMTE
Toi! Comment?
Insensé, téméraire!
Toi, partisan d'Urgel,
Proscrit pour la vie, tu oses
T'approcher de nos portes royales?

MANRICO
Qu'attends-tu?
Allons, appelle les gardes
Et livre ton rival
Au fer du bourreau.

GRAF
Dein letzter Augenblick
ist noch viel näher dir,
Verwegener! Folge mir!

LEONORA
Graf!

GRAF
Als Opfer meines Zornes
sollst du fallen!

LEONORA
O Himmel! Halt ein!

GRAF
Folge mir!

MANRICO
Gehen wir!

LEONORA
(Was soll ich tun?)

GRAF
Folge mir!

MANRICO
Gehen wir!

LEONORA
(Ein einziges Wort von mir
kann ihn vernichten!)
(zum Grafen)
Hör mich an . . .

CONTE
Il tuo fatale
Istante assai più prossimo
È, dissennato! . . . Vieni . . .

LEONORA
Conte!

CONTE
Al mio sdegno vittima
È d'uopo ch'io ti sveni . . .

LEONORA
Oh ciel! T'arresta . . .

CONTE
Seguimi . . .

MANRICO
Andiam . . .

LEONORA
(Che mai farò? . . .)

CONTE
Seguimi . . .

MANRICO
Andiam . . .

LEONORA
(Un sol mio grido perdere
Lo puote!)
(al Conte)
M'odi . . .

COUNT
Your last moment
is much nearer,
madman! Come!

LEONORA
Count!

COUNT
You must die at my hands,
victim of my fury!

LEONORA
Oh, heaven! Cease!

COUNT
Follow me!

MANRICO
Let's go!

LEONORA
(What shall I do?)

COUNT
Follow me!

MANRICO
Let's go!

LEONORA
(One cry of mine
can lose him!)
(to the Count)
Listen to me!

LE COMTE
L'instant fatal pour toi s'approche,
Insensé!
Viens!

LEONORA
Comte!

LE COMTE
Il faut que je t'immole
A ma colère!

LEONORA
Ô ciel! Arrête!

LE COMTE
Suis-moi!

MANRICO
Allons!

LEONORA
(Que faire?)

LE COMTE
Suis-moi!

MANRICO
Allons!

LEONORA
(Un seul de mes cris
Peut le perdre!)
(au Comte)
Ecoute moi . . .

GRAF
Nein!
Das verzehrende Feuer der eifersüchtigen und
verschmähten Liebe tobt in meiner Brust!
(zu Manrico)
Dein Blut, Schändlicher, ist
noch zu wenig, es zu löschen!
(zu Leonora)
Närrin, du wagtest es, ihm zu sagen: Ich liebe dich!
Er darf nicht länger leben!
Ein Wort hast du gesprochen,
das ihn zum Tode verurteilt!

CONTE
No!
Di geloso amor sprezzato
Arde in me tremendo il foco!
(a Manrico)
Il tuo sangue, o sciagurato,
Ad estinguerlo fia poco!
(a Leonora)
Dirgli, o folle, "io t'amo", ardisti!
Ei più vivere non può . . .
Un accento proferisti
Che a morir lo condannò!

LEONORA
Einen Augenblick nur laß
den Verstand deine Wut bezähmen!
Ach! Ich ganz allein
bin die Ursache solcher Raserei!
Laß deinen Zorn auf die Schuldige
hereinbrechen, die dich beleidigte!
Stoße das Schwert in dieses Herz,
das dich nicht lieben kann, noch will!

LEONORA
Un istante almen dia loco
Il tuo sdegno alla ragione!
Io, sol io, di tanto foco
Son, pur troppo, la cagione!
Piombi, piombi il tuo furore
Sulla rea che t'oltraggiò . . .
Vibra il ferro in questo core,
Che te amar non vuol né può!

MANRICO
Der Zorn dieses Überheblichen ist eitler Wahn,
von mir durchbohrt wird er fallen!
Der Sterbliche, der in dir die Liebe erweckte,
wurde unbesiegbar durch diese Liebe!
(zum Grafen)
Dein Schicksal ist schon entschieden,

MANRICO
Del superbo è vana l'ira,
Ei cadrà da me trafitto!
Il mortal che amor t'ispira,
Dall'amor fu reso invitto!
(al Conte)
La tua sorte è già compita,

COUNT
No!
The fire of jealous and unrequited love
burns in me with a terrible flame!
(to Manrico)
Your blood, o wretch,
is scarcely enough to quench it!
(to Leonora)
You dared to tell him, "I love you!"
He shall live no more.
The word you spoke
condemned him to his death!

LEONORA
For one moment at least
let wrath give place to reason.
I, and I alone, am the source
of so great a flame!
May your wrath strike
the sinner who so wronged you!
Strike your blade into this heart
that will not, can not ever love you!

MANRICO
His boastful wrath is empty;
he shall fall, pierced by my blade!
For the one who inspires your love
is now, through love, invincible!
(to the Count)
Your fate is now decided,

LE COMTE
Non! Le terrible feu
D'un amour jaloux et méprisé
Brûle en moi!
(à Manrico)
Ton sang, ô scélérat,
Sera impuissant à l'éteindre!
(à Leonora)
Ô folle, tu osas lui dire: Je t'aime!
Il ne peut plus vivre!
Ce mot que tu as prononcé
Le condamne à mourir!

LEONORA
Que ta colère accorde au moins
Un bref instant à la raison!
C'est moi, moi seule, hélas,
La cause d'une telle ardeur!
Tourne, tourne ta fureur
Contre la coupable qui t'offensa!
Que ton fer blesse ce cœur,
Qui ne veut ni ne peut t'aimer!

MANRICO
La colère de cet orgueilleux est vaine,
Il tombera transpercé par ma main!
Le mortel qui t'inspire l'amour,
Par ce même amour est devenu invincible!
(au Comte)
Ton destin s'accomplit déjà,

deine Stunde hat geschlagen!
Ihr Herz und dein Leben
hat das Schicksal mir vorbehalten!

GRAF
Närrin! Ihm zu sagen:
Ich liebe dich! wagtest du, Närrin!
Dein Blut, Schändlicher, ist
noch zu wenig, es zu löschen!
Närrin, du wagtest es, ihm zu sagen: Ich liebe dich!
Er darf nicht länger leben!

LEONORA
Laß deinen Zorn auf die Schuldige *etc.*

MANRICO
Dein Schicksal ist schon entschieden, *etc.*

GRAF
Das verzehrende Feuer der eifersüchtigen und
verschmähten Liebe tobt in meiner Brust!
Ein Wort hast du gesprochen,
das ihn zum Tode verurteilt!

(Die beiden Rivalen entfernen sich mit gezückten Schwertern. Leonora sinkt ohnmächtig zusammen.)

L'ora omai per te suonò!
Il suo core e la tua vita
Il destino a me serbò!

CONTE
Folle! Dirgli "t'amo" . . .
Oh folle, ardisti!
Il tuo sangue, o sciagurato,
Ad estinguerlo fia poco!
Dirgli, o folle, "io t'amo", ardisti!
Ei più vivere non può, no!

LEONORA
Piombi, ah! piombi il tuo furore *ecc.*

MANRICO
La tua sorte è già compita, *ecc.*

CONTE
Ah! di geloso amor sprezzato
Arde in me tremendo il foco!
Un accento proferisti
Che a morir lo condannò!

(I due rivali si allontanano con le spade sguainate. Leonora cade priva di sensi.)

your fatal hour has struck!
Her heart and your life
are the gifts fate has saved for me!

COUNT
Foolish woman! You dared tell him,
"I love you!" O foolish woman!
Your blood, o wretch,
is scarcely enough to quench it!
You dared to tell him, "I love you!"
He shall live no more.

LEONORA
May your wrath strike, *etc.*

MANRICO
Your fate is now decided, *etc.*

COUNT
The fire of jealous and unrequited love
burns in me with a terrible flame!
The word you spoke
condemned him to his death!

(The two rivals rush off with drawn swords; Leonora falls senseless to the ground.)

Pour toi la dernière heure a sonné!
Le sort m'a confié son cœur
Et ta vie!

LE COMTE
Ô folle,
Tu osas lui dire: Je t'aime!
Ton sang, oh scélérat,
Réussira à peine à l'éteindre!
Ô folle! Tu oses lui dire: Je t'aime!
Non, il ne peut plus vivre!

LEONORA
Tourne, ah! Tourne ta fureur, *etc.*

MANRICO
Ton destin s'accomplit déjà, *etc.*

LE COMTE
Ah! Le terrible feu d'un amour
Jaloux et méprisé brûle en moi!
Ce mot que tu as prononcé
Le condamne à mourir!

(après avoir dégainé leurs épées, les deux rivaux s'éloignent, Leonora tombe évanouie)

Zweiter Teil – Die Zigeunerin

Erstes Bild: Eine verfallene Hütte am Abhang eines Berges in der Biscaya

Im fast offenen Hintergrund brennt ein großes Feuer. – Der Morgen dämmert.
Azucena sitzt am Feuer. Neben ihr, auf einem Lager ausgestreckt und in seinen Mantel gehüllt, befindet sich Manrico; der Helm liegt zu seinen Füßen, in den Händen hält er das Schwert, auf das er starr den Blick heftet. Eine Zigeunerschar lagert ringsumher.

Nr. 4 CHOR DER ZIGEUNER UND CANZONE

ZIGEUNER
Sieh, wie das mächtige Gewölbe des Himmels
sich des dunklen Gewandes der Nacht entledigt;
einer Witwe gleich, die endlich die schwarzen Kleider,
in die sie eingehüllt, von sich wirft.
(Sie ergreifen ihre Werkzeuge.)
An die Arbeit, an die Arbeit! Gebt her den Hammer!

ZIGEUNER und ZIGEUNERINNEN
(im Rhythmus der auf die Ambosse geschlagenen Hämmer)
Wer verschönt die Tage des Zigeuners?
Das Zigeunermädchen!

Parte Seconda – La Gitana

Quadro primo: Un diruto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia

Nel fondo, quasi tutto aperto, arde un gran fuoco. – I primi albori.
Azucena siede presso il fuoco. Manrico le sta disteso accanto sopra una coltrice ed avviluppato nel suo mantello; ha l'elmo ai piedi e fra le mani la spada, su cui figge immobilmente lo sguardo. Una banda di zingari è sparsa all'intorno.

N. 4 CORO DI ZINGARI E CANZONE

ZINGARI
Vedi! le fosche notturne spoglie
De' cieli sveste l'immensa volta;
Sembra una vedova che alfin si toglie
I bruni panni ond'era involta.
(Danno di piglio ai ferri del mestiere.)
All'opra, all'opra! Dagli! Martella!

ZINGARI e ZINGARE
(al misurato tempestar dei martelli cadenti sulle incudini)
Chi del gitano i giorni abbella?
La zingarella!

Part II – The Gypsy

Scene 1: A ruined hut at the foot of a mountain in Biscay

At the back, which is open to the sky, a fire is burning. It is dawn.
Azucena sits by the fire. Manrico lies near her on a mattress, wrapped in his cloak; his helmet is at his feet, and his sword, at which he gazes fixedly, is between his hands. The gypsy band is scattered about.

No. 4 Chorus of Gypsies and Canzona

GYPSIES
See! The endless sky casts off
its somber nightly garb,
like a widow who lays aside at last
the sad black veils of mourning.
(They take up tools of their trade.)
To work! Strike, my hammer!

GYPSY MEN and WOMEN
(to the measured tempest of hammers falling on anvils)

Who brightens the life of the gypsy?
The gypsy maiden!

Deuxième Partie – La Bohémienne

Scène 1: Une masure au pied d'une montagne en Biscaye

Au fond de la scène presque entièrement ouverte brûle un grand feu. Les premières lueurs de l'aube.
Azucena est assise près du feu. Près d'elle, étendu sur une couverture, Manrico est enveloppé dans son manteau. A ses pieds, son casque; dans ses mains, son épée qu'il regarde fixement. Une troupe de bohémiens est dispersée aux alentours.

N° 4 Chœur des Bohemiens et Chanson

BOHEMIENS
Vois! L'immense voûte des cieux
Se dépouille de son manteau de nuit;
Telle une veuve qui enlève enfin
Les vêtements de deuil qui l'enveloppaient.
(ils prennent leurs outils)
Au travail, au travail! Vas-y! Donne des coups de mar-
[teau!

BOHEMIENS et BOHEMIENNES
(au bruit rythmé des marteaux tombant sur les enclumes)
Qui embellit les jours des bohémiens?
La jeune bohémienne!

ZIGEUNER
(zu den Frauen, die Arbeit kurz unterbrechend)
Schenk mir ein wenig ein: Stärke und Mut
gibt der Wein dem Körper und der Seele.
(Die Zigeunerinnen gießen Wein in klobige Becher.)

ZIGEUNER und ZIGEUNERINNEN
O sieh, sieh! Ein Strahl der Sonne
glänzt freundlich in deinem/meinem Becher!

ZIGEUNER
An die Arbeit, an die Arbeit . . .

ZIGEUNER und ZIGEUNERINNEN
Wer verschönt die Tage des Zigeuners?
Das Zigeunermädchen!

AZUCENA
(Während sie singt, versammeln sich die Zigeuner um sie.)
Es lodern die Flammen! Eine wilde Menge
eilt zum Feuer, glückstrahlend die Gesichter;
Freudenschreie erschallen ringsum.
Von Schergen umringt, naht eine Frau!
Verhängnisvoll spiegeln sich auf den verzerrten
Gesichtern die düsteren Flammen,
die zum Himmel emporschlagen!

Es lodern die Flammen! Das Opfer kommt näher,
schwarz gekleidet, zerlumpt, und mit nackten Füßen!
Ein grausiger Schrei des Todes entringt sich ihr;

ZINGARI
(alle donne, sostando un poco dal lavoro)
Versami un tratto: lena e coraggio
Il corpo e l'anima traggon dal bere.
(Le Zingare mescono in rozze coppe.)

ZINGARE e ZINGARI
Oh guarda, guarda! Del sole un raggio
Brilla più vivido nel tuo/mio bicchiere!

ZINGARI
All'opra, all'opra . . .

ZINGARI e ZINGARE
Chi del gitano i giorni abbella?
La zingarella!

AZUCENA
(Mentre canta, gli Zingari le si fanno allato.)

Stride la vampa! – la folla indomita
Corre a quel foco – lieta in sembianza;
Urli di gioia – intorno echeggiano;
Cinta di sgherri – donna s'avanza!
Sinistra splende – sui volti orribili
La tetra fiamma – che s'alza al ciel!

Stride la vampa! – giunge la vittima
Nero-vestita – discinta e scalza!
Grido feroce – di morte levasi;

GYPSY MEN
(to the women, pausing a little from work)
Pour me a drink: body and soul
take strength and courage from wine.
(The women hand them drinks in crude cups.)

GYPSY WOMEN and MEN
Oh, look there, look there! A ray of sun
flashes brighter in your/my glass.

GYPSY MEN
To work, to work . . .

GYPSY MEN and WOMEN
Who brightens the life of the gypsy?
The gypsy maiden!

AZUCENA
(As she sings, the gypsies gather around her.)

The flames are roaring! The crowd runs
toward the fire, glee on their faces;
shouts of joy sound round about
as the murderers lead a woman in!
Over their horrid faces
the flames play with a sinister glare.

The flames are roaring! Dressed in black,
barefoot, dishevelęd, the victim comes.
A fierce death cry breaks forth,

BOHEMIENS
(aux femmes, interrompant un peu leur travail)
Verse-moi à boire: le vin donne force et courage
A nos corps et à nos âmes.
(les bohémiennes leur versent à boire dans des coupes grossières)

BOHEMIENNES et BOHEMIENS
Oh, regarde! Regarde! Un rayon de soleil
Brille dans ton/mon verre d'un éclat plus vif!

BOHEMIENS
Au travail, au travail . . .

BOHEMIENS et BOHEMIENNES
Qui embellit les jours du bohémien?
La jeune bohémienne!

AZUCENA
(tandis qu'elle chante, les bohémiens l'entourent)

La flamme siffle! La foule indomptable
Court vers ce brasier, joyeuse en apparence;
Des cris de joie retentissent alentour,
Entourée de gardes, une femme s'avance!
La flamme sinistre qui s'élève vers le ciel
Brille sur leurs horribles faces!

La flamme siffle! La victime arrive
Vêtue de noir, vêtements en désordre et pieds nus!
Un cri farouche s'élève, un cri de mort,

Das Echo wirft ihn zurück, von Fels zu Fels!
Verhängnisvoll spiegeln sich auf den verzerrten
Gesichtern die düsteren Flammen,
die zum Himmel emporschlagen!

ZIGEUNERINNEN und ZIGEUNER
Traurig ist dein Lied!

AZUCENA
Genauso traurig
wie die unselige Geschichte,
von der es berichtet!
(Sie wendet den Kopf zu der Seite, wo Manrico liegt, und murmelt geheimnisvoll:)
Räche mich . . . Räche mich!

MANRICO
(Wieder dieses
geheimnisvolle Wort!)

EIN ALTER ZIGEUNER
Gefährten, der Tag rückt vor:
Das Brot uns zu beschaffen, auf denn!
Laßt uns in das nächste Dorf hinabsteigen!
(Die Zigeuner packen rasch ihre Werkzeuge in die Säcke ein.)

ZIGEUNER und ZIGEUNERINNEN
Laßt uns gehen!
(Sie steigen alle durcheinander den Abhang hinunter.)
Wer verschönt die Tage des Zigeuners?
Das Zigeunermädchen!

L'eco il ripete – di balza in balza!
Sinistra splende – sui volti orribili
La tetra fiamma – che s'alza al ciel!

ZINGARE e ZINGARI
Mesta è la tua canzon!

AZUCENA
Del pari mesta
Che la storia funesta
Da cui tragge argomento!
(Rivolge il capo dalla parte di Manrico e mormora cupamente:)
Mi vendica . . . Mi vendica!

MANRICO
(L'arcana
Parola ognor!)

UN VECCHIO ZINGARO
Compagni, avanza il giorno:
A procacciarci un pan, su, su! . . . scendiamo
Per le propinque ville.
(Gli Zingari ripongono sollecitamente nei sacchi i loro arnesi.)

ZINGARI e ZINGARE
Andiam! Andiamo!
(Tutti scendono alla rinfusa giù per la china.)
Chi del gitano i giorni abbella?
La zingarella!

echoing over the cliffs!
Over their horrid faces
the flames play with a sinister glare.

GYPSY WOMEN and MEN
Your song is sad!

AZUCENA
No sadder
than the mournful story
it tells.
(She turns her head in the direction of Manrico and murmurs darkly:)
Avenge me . . . avenge me!

MANRICO
(That mysterious phrase,
always the same!)

AN OLD GYPSY
Comrades, day is getting on;
we need bread. Come! Let's go
to the town nearby.
(The gypsy men carefully put their tools in bags.)

GYPSY MEN and WOMEN
Let's go! Let's go!
(They go straggling off down the slope.)
Who brightens the life of the gypsy?
The gypsy maiden!

Que l'écho renvoie de montagne en montagne!
La flamme sinistre qui s'élève vers le ciel
Brille sur leurs horribles faces!

BOHEMIENNES et BOHEMIENS
Ta chanson est triste!

AZUCENA
Aussi triste
Que l'histoire funèbre
Qu'elle évoque!
(elle tourne la tête vers Manrico et murmure d'un air sombre)
Venge-moi . . . Venge-moi!

MANRICO
(Toujours
Ces mots mystérieux).

UN VIEUX BOHEMIEN
Compagnons, le jour se lève:
Allons, allons nous procurer du pain!
Descendons vers les maisons du village voisin.
(les bohémiens remettent prestement leurs outils dans leurs sacs)

BOHEMIENS et BOHEMIENNES
Allons, allons!
(tout le monde se disperse le long des pentes)
Qui embellit les jours du bohémien?
La jeune bohémienne!

MANRICO
(sich erhebend)
Nun sind wir allein! Komm, erzähle
mir die traurige Geschichte!

AZUCENA
Auch du kennst sie noch nicht!
Aber jung wie du bist, lenkte der Ehrgeiz
deine Schritte in die Ferne.
Der Großmutter bitteres Ende
erzählt diese Geschichte. Der stolze Graf
beschuldigte sie der Zauberei und warf ihr vor,
sie habe seinen kleinen Sohn behext. Wo jetzt
das Feuer lodert, wurde sie verbrannt!

MANRICO
(weicht mit Schaudern vor dem Feuer zurück)
Die Unglückliche!

AZUCENA
In Ketten führte man sie
ihrem furchtbaren Schicksal entgegen!
Den Sohn in den Armen,
folgte ich ihr weinend.
Vergeblich versuchte ich,
mir einen Weg zu ihr zu bahnen.
Vergebens versuchte die Unglückliche,
anzuhalten und mich zu segnen!
Denn unter abscheulichem Lästern
schlugen die verruchten Schergen

MANRICO
(sorgendo)
Soli or siam! Deh, narra
Quella storia funesta.

AZUCENA
E tu la ignori,
Tu pur! . . . Ma, giovinetto, i passi tuoi
D'ambizion lo sprone
Lungi traea! . . . Dell'ava il fine acerbo
È quest'istoria . . . La incolpò superbo
Conte di malefizio, onde asseria
Colto un bambin suo figlio . . . Essa bruciata
Venne ov'arde quel foco!

MANRICO
(rifuggendo con raccapriccio dalla fiamma)
Ahi! sciagurata!

AZUCENA
Condotta ell'era in ceppi
Al suo destin tremendo!
Col figlio sulle braccia
Io la seguìa piangendo.
Infino ad essa un varco
Tentai, ma invano, aprirmi . . .
Invan tentò la misera
Fermarsi e benedirmi!
Ché fra bestemmie oscene,
Pungendola coi ferri,

No. 5 Scena and Racconto

MANRICO
(rising)
Now we are alone.
Tell me your mournful story!

AZUCENA
Even you do not know it!
But, my boy, the spur of ambition has carried
your steps far away. The story is a bitter tale
of how your grandmother died.
She was accused by a haughty, evil count
of bewitching his baby son.
They burned her on the spot
where that fire now glows!

MANRICO
(recoiling from the fire with a shudder)
Ah, poor woman!

AZUCENA
They dragged her in bonds
to her terrible fate;
carrying my child,
I followed her in tears.
At last I tried to force
my way through, but in vain.
In vain the poor woman
tried to stop and bless me!
Shouting filthy oaths,
they stabbed her with their daggers

N° 5 Scene et Recit

MANRICO
(se levant)
Nous sommes seuls à présent!
Allons, raconte cette funèbre histoire.

AZUCENA
Tu l'ignores, toi aussi!
Jeune, l'éperon de l'ambition
T'entraînait au loin! Cette histoire
Est celle de la fin cruelle de ton aïeule.
L'orgueilleux Comte l'accusa d'un méfait,
Il affirmait qu'elle avait enlevé son fils.
Elle fut brûlée
A l'endroit même de ce brasier!

MANRICO
(s'éloignant de la flamme en frissonnant d'horreur)
Ah! La malheureuse!

AZUCENA
Elle était menée enchaînée
Vers son terrible destin!
Mon fils dans les bras,
Je la suivais en pleurant.
Je tentai, mais en vain,
De me frayer un passage vers elle.
L'infortunée tenta en vain
De s'arrêter et de me bénir!
Car les gardes scélérats
Proférant des jurons obscènes,

auf sie ein und trieben
sie zum Scheiterhaufen!
Dann rief sie mit gebrochener Stimme:
»Räche mich!«
Und dieses Wort hinterließ
ein immerwährendes Echo in meinem Herzen.

MANRICO
Rächtest du sie?

AZUCENA
Es gelang mir, den Sohn des Grafen zu rauben;
ich schleppte ihn mit mir fort . . .
Das Feuer brannte schon.

MANRICO
(mit Schaudern)
Das Feuer? O Himmel! Hast du . . .

AZUCENA
Er verging fast vor Weinen.
Mir zerbrach es das Herz!
Plötzlich überkam die überreizten Sinne
wie in einem Traum
die marternde Vision
schauerlicher Gestalten!
Die Schergen und die Hinrichtung!
Das bleiche Gesicht der Mutter,
barfuß, zerrissen! Der Schrei,
ich höre ihren Schrei:
Räche mich! Ich strecke
die zuckende Hand aus . . .

Al rogo la cacciavano
Gli scellerati sgherri! . . .
Allor, con tronco accento,
"Mi vendica!" . . . sclamò
Quel detto un'eco eterna
In questo cor lasciò.

MANRICO
La vendicasti?

AZUCENA
Il figlio giunsi a rapir del Conte;
Lo trascinai qui meco . . .
Le fiamme ardean già pronte.

MANRICO
(con raccapriccio)
Le fiamme? . . . Oh ciel! . . . Tu forse? . . .

AZUCENA
Ei distruggeasi in pianto . . .
Io mi sentiva il core dilaniato, infranto! . . .
Quand'ecco agl'egri spirti,
Come in un sogno, apparve
La vision ferale
Di spaventose larve!
Gli sgherri ed il supplizio! . . .
La madre smorta in volto . . .
Scalza, discinta! . . . Il grido,
Il noto grido ascolto . . .
"Mi vendica!" . . . La mano
Convulsa stendo . . . stringo

as they drove her to the flames . . .
the murderers!
Then, with broken voice,
she cried: "Avenge me!"
Her words awakened
an eternal echo in my heart.

MANRICO
And have you avenged her?

AZUCENA
I managed to steal the Count's son
and brought him here.
The flames were ready.

MANRICO
(with horror)
The flames? Oh, heaven! And then?

AZUCENA
His sobs were eating his life away.
My heart was torn with pity!
Suddenly my sickened spirit,
as in a dream,
saw a vision
of frightful ghosts!
The murderers and the stake!
My mother, ashen-faced,
barefoot, dressed in rags!
I heard that unforgettable cry:
"Avenge me!"
I reached out my hand, convulsed . . .

De la pointe de leurs glaives,
La poussaient au bûcher!
Alors, elle poussa ce cri
Qu'elle ne put poursuivre:
«Venge-moi!» Ces mots dans mon cœur
Retentissent éternellement.

MANRICO
L'as-tu vengée?

AZUCENA
Je réussis à enlever le fils du Comte;
Je l'entraînai ici avec moi.
Les flammes s'élevaient déjà.

MANRICO
(avec un frisson d'horreur)
Les flammes? Ô ciel! Ainsi toi?

AZUCENA
Il pleurait, pleurait tellement . . .
Je me sentais le cœur brisé, déchiré!
Soudain à mes esprits troublés,
Apparut, comme en rêve,
La funèbre vision
De fantômes effrayants!
Les gardes et le supplice!
Ma mère au visage livide,
Pieds nus, les vêtements en désordre!
Et j'entends son cri,
Ce cri que je reconnaissais:
Venge-moi! je tends ma main convulsée . . .

umklammere das Opfer . . .
schleudere, stoße es ins Feuer.
Da weicht der todbringende Wahn,
das schauerliche Bild verschwindet.
Nur die Flammen lodern auf
und fressen ihr Opfer!
Und ich schaue umher
und sehe vor mir
den Sohn des ruchlosen Grafen!

MANRICO
Wehe! Was sagst du?

AZUCENA
Meinen Sohn . . .

MANRICO
Ah!

AZUCENA
Meinen eigenen Sohn habe ich verbrannt!

MANRICO
Welch Entsetzen!

AZUCENA
Weh mir!

MANRICO
Welch Entsetzen!

AZUCENA
Meinen Sohn!

La vittima . . . nel foco
La traggo, la sospingo . . .
Cessa il fatal delirio . . .
L'orrida scena fugge . . .
La fiamma sol divampa,
E la sua preda strugge!
Pur volgo intorno il guardo
E innanzi a me vegg'io
Dell'empio Conte il figlio . . .

MANRICO
Ah! che dici?

AZUCENA
Il figlio mio . . .

MANRICO
Ah!

AZUCENA
Mio figlio avea bruciato!

MANRICO
Quale orror!

AZUCENA
Ah!

MANRICO
Quale orror! Ah!

AZUCENA
Mio figlio!

I seized my victim
and threw him into the flames!
Then the delirium ceased,
the horrid vision faded.
Only the flames remained,
consuming their prey!
When I turned and looked,
I saw before me
the evil Count's son!

MANRICO
Ah! What do you mean?

AZUCENA
My son . . .

MANRICO
Ah!

AZUCENA
My son I had cast into the flames!

MANRICO
What horror!

AZUCENA
Ah!

MANRICO
What horror! Ah!

AZUCENA
My son!

Je saisis la victime, je l'entraîne
Vers le feu, je la pousse . . .
Le cauchemar fatal s'évanouit,
L'horrible scène s'efface,
Seule la flamme brûle encore,
Et consume sa proie!
Alors je regarde alentour
Et devant moi, je vois
Le fils du Comte maudit!

MANRICO
Ah! Que dis-tu là?

AZUCENA
Mon fils . . .

MANRICO
Ah!

AZUCENA
J'avais brûlé mon fils!

MANRICO
Quelle horreur!

AZUCENA
Ah!

MANRICO
Quelle horreur! Ah!

AZUCENA
Mon fils!

Meinen eigenen Sohn
habe ich verbrannt!

MANRICO
Entsetzlich!
Welch Entsetzen!

AZUCENA
Ich fühle, wie sich mir noch jetzt die Haare sträuben!

(Azucena fällt erschöpft auf ihren Sitz zurück; Manrico verstummt vor Entsetzen und Fassungslosigkeit. Augenblicke des Schweigens.)

Nr. 6 Szene und Duett

MANRICO
Ich bin nicht dein Sohn? . . . Wer bin ich dann?

AZUCENA
(ihm ins Wort fallend)
Du bist mein Sohn!

MANRICO
Aber du sagtest doch . . .

AZUCENA
Vielleicht . . . Was willst du?
Wenn jenes grausige Geschehen mir wieder
in den Sinn kommt, so läßt mich mein verwirrter Geist
törichte Worte sprechen. Eine Mutter,
war ich dir nicht immer eine liebende Mutter?

MANRICO
Könnte ich es leugnen?

Il figlio mio, il figlio mio
Avea bruciato!

MANRICO
Orror!
Quale orror!

AZUCENA
Sul capo mio le chiome sento drizzarsi ancor!

(Azucena ricade trambasciata sul proprio seggio. Manrico ammutisce, colpito d'orrore e di sorpresa. Momenti di silenzio.)

N. 6 Scena e Duetto

MANRICO
Non son tuo figlio? . . . E chi son io, chi dunque?

AZUCENA
(interrompendo)
Tu sei mio figlio!

MANRICO
Eppur dicesti . . .

AZUCENA
Ah! forse . . .
Che vuoi? . . . Quando al pensier s'affaccia il truce
Caso, lo spirto intenebrato pone
Stolte parole sul mio labbro . . . Madre,
Tenera madre non m'avesti ognora?

MANRICO
Potrei negarlo?

My own son, my own son
I had cast into the flames!

MANRICO
Horror!
What horror!

AZUCENA
My hair still stands on end when I remember!
(Azucena falls back exhausted. Manrico is struck dumb with horror and surprise. Moments of silence.)

No. 6 Scena and Duet

MANRICO
Am I not your son? Then who am I?

AZUCENA
(interrupting)
You are my son!

MANRICO
Yet you said . . .

AZUCENA
Ah, perhaps . . .
that's how it is. When I remember how it was,
my darkened soul
puts stupid words into my mouth.
Haven't I always been a loving mother?

MANRICO
How could I deny it?

Mon fils, c'est mon fils
Que j'avais brûlé!

MANRICO
L'horreur!
Quelle horreur!

AZUCENA
Je sens encore mes cheveux se dresser sur ma tête.
(Azucena retombe accablée sur son siège, Manrico reste muet, frappé d'horreur et de stupeur, moments de silence)

N° 6 Scene et Duo

MANRICO
Ne suis-je pas ton fils? Qui suis-je alors?

AZUCENA
(l'interrompant)
Tu es mon fils!

MANRICO
Et pourtant, tu as dit . . .

AZUCENA
Ah! Peut-être . . .
Que veux-tu? Quand se présente à mon esprit
Ce souvenir horrible,
Je ne peux prononcer que des paroles sans suite.
Ta mère, n'ai-je pas toujours été ta tendre mère?

MANRICO
Pourrais-je le nier?

AZUCENA
Verdankst du es nicht mir,
daß du noch lebst?
Kam ich nicht auf den Kampfplatz von Pelilla,
des Nachts, wo du schon totgesagt warst,
um dein Grab dir zu bereiten? Entdeckte ich
nicht den fliehenden Lebensatem noch in dir
und hielt ihn nicht mit meiner Mutterliebe
in deiner Brust fest? Und welche Mühen nahm ich
auf mich, um deine vielen Wunden zu heilen!

MANRICO
(mit edlem Stolz)
Die ich an jenem verhängnisvollen Tag empfing,
alle in meiner Brust! Ich allein, unter tausend
schon Zerstreuten, stellte mich noch
dem Feind entgegen! Der schändliche Graf Luna
fiel mit seiner Schar über mich her; ich fiel,
doch ich fiel als Held!

AZUCENA
Das war der Dank für den Tag,
als du den Schändlichen
im großen Zweikampf schontest!
Was für ein seltsames Mitleid
überkam dich da für ihn?

MANRICO
O Mutter! Ich kann es mir selbst nicht erklären!

AZUCENA
Seltsames Mitleid!

AZUCENA
A me, se vivi ancora,
Nol dei? Notturna, nei pugnati campi
Di Pelilla, ove spento
Fama ti disse, a darti
Sepoltura non mossi? La fuggente
Aura vital non iscovrì, nel seno
Non t'arrestò materno affetto? . . . E quante
Cure non spesi a risanar le tante
Ferite! . . .

MANRICO
(con nobile orgoglio)
Che portai quel dì fatale . . .
Ma tutte qui, nel petto! . . . Io sol, fra mille
Già sbandati, al nemico
Volgendo ancor la faccia! . . . Il rio De Luna
Su me piombò col suo drappello; io caddi,
Però da forte io caddi!

AZUCENA
Ecco mercede
Ai giorni, che l'infame
Nel singolar certame
Ebbe salvi da te! . . . Qual t'accecava
Strana pietà per esso?

MANRICO
O madre! . . . Non saprei dirlo a me stesso!

AZUCENA
Strana pietà!

AZUCENA
Don't you owe your life to me?
Didn't I come that night to bury you
on the battlefield at Pelilla
when they told me you had died in battle?
Didn't I find the feeble breath of life
and nurse it back with a mother's love?
Such care I spent upon you,
to heal all your
wounds!

MANRICO
(with noble pride)
The wounds I bore that day . . .
all of them, here in my breast! I alone,
out of a thousand men, still fought
when all had fled! The evil Count di Luna
fell upon me with his band;
I fell, but I fell as a brave man!

AZUCENA
And see the thanks
the scoundrel gave you
when you spared him the day
you fought. What strange pity
blinded you then?

MANRICO
Oh, mother, I cannot explain, even to myself!

AZUCENA
How strange, this pity!

AZUCENA
Si tu es encore en vie, n'est-ce pas à moi
Que tu le dois? Sur le champ de bataille de Pelilla,
Où on te croyait mort,
Ne suis-je pas allée dans la nuit,
Pour te donner une sépulture?
Le souffle de ta vie qui s'enfuyait,
Mon amour de mère ne l'a-t-il pas senti,
Ne l'a-t-il pas retenu? Et que de soins
Pour panser tes blessures!

MANRICO
(avec un noble orgueil)
Ces blessures, que je reçus ce jour fatal . . .
Toutes dans la poitrine! Moi seul
Parmi mille soldats en déroute,
J'affrontais encore l'ennemi!
Le cruel comte de Luna fondit sur moi avec sa bande,
Je tombai, mais en homme d'honneur!

AZUCENA
Voilà comment, l'infâme,
Te remercia de lui avoir laissé
La vie sauve lors d'un combat singulier!
Quelle étrange pitié, alors,
Pour lui t'aveugla?

MANRICO
Ô mère! Je ne saurais le dire!

AZUCENA
Etrange pitié!

MANRICO
Er vermochte dem ungestümen Angriff
nicht standzuhalten und lag bereits auf dem Boden.
Über ihm blinkte das Schwert,
das ihn durchbohren sollte.
Da hinderte mich eine geheimnisvolle Macht,
den Streich zu vollführen:
Eine eisige Kälte ließ plötzlich
meine Glieder erschauern,
während vom Himmel eine Stimme ertönte
und mir zurief: Töte ihn nicht!

AZUCENA
Aber im Herzen des Undankbaren
sprach der Himmel nicht diese Worte!
Oh, gewährte dir das Schicksal noch einmal
einen Kampf mit dem Verfluchten,
dann, mein Sohn, vollstrecke
gleich einem Gott, meinen Befehl!
Bis zum Heft stoße das Schwert
in das Herz des Ruchlosen!

MANRICO
Ja, ich schwöre es! Dieses Schwert
wird das Herz des Schändlichen durchbohren!
(Man hört einen lang ausgehaltenen Hörnerklang.)
Das ist der Bote, den Ruiz mir sendet!
Vielleicht . . .
(Auch er bläst in sein Horn.)

MANRICO
Mal reggendo all'aspro assalto,
Ei già tocco il suolo avea:
Balenava il colpo in alto
Che trafiggerlo dovea . . .
Quando arresta un moto arcano
Nel discender questa mano . . .
Le mie fibre acuto gelo
Fa repente abbrividir!
Mentre un grido vien dal cielo
Che mi dice: "Non ferir!"

AZUCENA
Ma nell'alma dell'ingrato
Non parlò del cielo un detto!
Oh! se ancor ti spinge il fato
A pugnar col maledetto,
Compi, o figlio, qual d'un Dio,
Compi allora il cenno mio . . .
Sino all'elsa questa lama
Vibra, immergi all'empio in cor!

MANRICO
Sì, lo giuro, questa lama
Scenderà dell'empio in cor!
(Si ode un prolungato suono di corno.)
L'usato messo Ruiz m'invia!
Forse . . .
(Dà fiato anche lui al suo corno.)

MANRICO
He was helpless under my savage attack
and had fallen to the ground.
The blow that was meant to kill
flashed above his head
when my arm, as it slashed down,
was mysteriously held back!
Suddenly I felt a chill
run sharply through my body,
and I heard a voice from heaven
cry out: "Do not strike!"

AZUCENA
But the voice of heaven did not speak
to the ungrateful wretch's heart!
Oh, if ever again fate brings you
face to face in combat with the villain,
obey my command, my son,
as if it were the word of God:
Thrust your blade in to the hilt
and pierce the scoundrel's heart!

MANRICO
Yes, I swear it: my blade
shall pierce the scoundrel's heart!
(A horn is heard in the distance.)
The courier has come from Ruiz.
Perhaps . . .
(He returns the signal on his horn.)

MANRICO
Résistant mal à mon attaque furieuse,
Il avait déjà touché terre:
Le fer qui devait le transpercer
Brillait déjà dans l'air,
Quand un sentiment mystérieux
Arrêta ma main. Soudain,
Un froid fit frissonner
Tout mon être, tandis qu'un cri,
Venant du ciel me dit:
Epargne-le!

AZUCENA
Mais le cœur de l'ingrat
N'entendit pas ce message du ciel!
Si le destin te pousse encore
A combattre ce maudit,
Fais ce que je t'ai dit, ô mon fils!
Comme si un dieu te l'avait dit,
Frappe-le de ta lame et dans le cœur de l'impie,
Plonge-la jusqu'à la garde!

MANRICO
Oui, je le jure, je frapperai
De cette lame le cœur de l'impie!
(on entend résonner l'appel prolongé d'un cor)
Il nous envoie Ruiz, son messager habituel!
Peut-être . . .
(il souffle lui aussi dans le cor)

AZUCENA
(in sich versunken, ohne zu bemerken, was um sie vorgeht)
»Räche mich!«

MANRICO
(zu dem Boten)
Tritt näher!
Sag, gibt es Neues vom Kriege?

BOTE
(übergibt einen Brief)
Das Blatt wird dir antworten.

MANRICO
(liest)
»In unserer Gewalt ist Castellor; auf Befehl
des Fürsten sollst du die Verteidigung übernehmen.
Eile so schnell als möglich hierher!
An diesem Abend noch,
getäuscht durch die falsche Nachricht deines Todes,
wird Leonora im nahen Kloster
den Schleier nehmen.«
(mit schmerzerfülltem Aufschrei)
Oh, gerechter Himmel!

AZUCENA
(auffahrend)
Was ist?

AZUCENA
(concentrata, quasi inconsapevole di ciò che succede)
"Mi vendica!"

MANRICO
(al Messo)
Inoltra il piè.
Guerresco evento, dimmi, seguìa?

MESSO
(porgendo un foglio)
Risponda il foglio che reco a te.

MANRICO
(leggendo)
"In nostra possa è Castellor; ne dei
Tu, per cenno del prence,
Vigilar le difese. Ove ti è dato,
Affrettati a venir. Giunta la sera,
Tratta in inganno di tua morte al grido,
Nel vicin Chiostro della Croce il velo
Cingerà Leonora."
(con dolorosa esclamazione)
Oh giusto cielo!

AZUCENA
(scuotendosi)
Che fia?

AZUCENA
(preoccupied, and almost oblivious of what is going on)

"Avenge me!"

MANRICO
(to the messenger)
Come, tell me,
has the battle started?

MESSENGER
(giving Manrico a letter)
This message will tell you.

MANRICO
(reading)
"We have taken Castellor; the Prince
commands that you defend it.
When you receive this,
come at once. This evening Leonora,
betrayed into thinking you dead,
will take the veil
in the cloister nearby."
(with a cry of anguish)
Oh, merciful heaven!

AZUCENA
(coming to herself)
What is it?

AZUCENA
(absorbée, comme inconsciente de ce qui se passe)

«Venge-moi!»

MANRICO
(au messager)
Avance, dis-moi, s'est-il produit
Quelque événement guerrier?

LE MESSAGER
(tendant une feuille à Manrico)
Cette feuille que je t'apporte te répondra.

MANRICO
(lisant)
«Castellor est entre nos mains;
C'est toi qui doit, par ordre du prince,
En assurer la défense. Où que tu sois,
Hâte-toi de venir. Ce soir même,
Trompée par la fausse nouvelle de ta mort
Leonora prendra le voile
Au couvent voisin.»
(avec une exclamation de douleur)
Ô juste ciel!

AZUCENA
(se reprenant)
Que va-t-il se passer?

MANRICO
(zu dem Boten)
Steige schnell den Hang hinab
und besorge mir ein Pferd!

BOTE
Ich eile!

AZUCENA
(dazwischentretend)
Manrico!

MANRICO
Die Zeit drängt . . .
Beeile dich, erwarte mich am Fuße des Berges!
(Der Bote geht schleunigst ab.)

AZUCENA
Und was erhoffst du? Was willst du tun?

MANRICO
(Sie verlieren! Welche Pein!
Diesen Engel verlieren?)

AZUCENA
(Er ist außer sich!)

MANRICO
(setzt sich den Helm auf den Kopf und nimmt den Mantel)
Leb wohl!

MANRICO
(al Messo)
Veloce scendi la balza,
E d'un cavallo a me provvedi.

MESSO
Corro . . .

AZUCENA
(frapponendosi)
Manrico!

MANRICO
Il tempo incalza . . .
Vola, m'aspetta del colle ai piedi.
(Il Messo parte frettolosamente.)

AZUCENA
E speri? E vuoi?

MANRICO
(Perderla! Oh ambascia!
Perder quell'angiol? . . .)

AZUCENA
(È fuor di sé!)

MANRICO
(postosi l'elmo sul capo ed afferrando il mantello)

Addio . . .

MANRICO
(to the messenger)
Hurry down the slope
and ready a horse for me!

MESSENGER
Right away!

AZUCENA
(blocking his way)
Manrico!

MANRICO
Time is short . . .
go quickly! Wait for me at the foot of the hill!
(The messenger hurries off.)

AZUCENA
What do you hope for? What do you want?

MANRICO
(Lose her? Oh, heartbreak!
Lose that angel?)

AZUCENA
(He is mad!)

MANRICO
(putting on his helmet and wrapping his cloak around him)
Good-bye!

MANRICO
(au messager)
Descends bien vite,
Et procure moi un cheval.

LE MESSAGER
J'y cours!

AZUCENA
(s'interposant)
Manrico!

MANRICO
Le temps presse . . . Va, cours,
Attends moi au pied de la colline!
(le messager s'éloigne rapidement)

AZUCENA
Qu'espères-tu? Que veux-tu?

MANRICO
(La perdre! Oh quelle angoisse!
Perdre cet ange?)

AZUCENA
(Il est hors de lui!)

MANRICO
(ayant mis son casque, il saisit son manteau)

Adieu!

AZUCENA
Nein, bleibe! Höre!

MANRICO
Laß mich!

AZUCENA
(gebieterisch)
Bleib! Ich bin es, die mit dir spricht!
Willst du, geschwächt noch, auf diesem wilden
und öden Weg dich in Gefahr begeben?
Willst du Tor, daß die Wunden
auf deiner Brust sich wieder öffnen?
Nein, ich kann es nicht dulden . . .
Dein Blut ist auch mein Blut!
Jeden Tropfen, den du vergießt,
preßt du aus meinem Herzen! Ah!

MANRICO
Ein einziger Augenblick kann mir
mein Liebstes, meine Hoffnung wegnehmen!
Nein, die Kraft, mich aufzuhalten
haben Himmel und Erde nicht!

AZUCENA
Wahnsinniger!

MANRICO
Ah! Gib mir den Weg frei, o Mutter,
wehe dir, wenn ich hier bliebe!
Vom Schmerz getötet würdest du deinen Sohn
zu deinen Füßen liegen sehen!

AZUCENA
No . . . ferma . . . odi . . .

MANRICO
Mi lascia!

AZUCENA
(autorevole)
Ferma . . . Son io che parlo a te!
Perigliarti ancor languente
Per cammin selvaggio ed ermo! . . .
Le ferite vuoi, demente,
Riaprir del petto infermo?
No, soffrirlo non poss'io . . .
Il tuo sangue è sangue mio! . . .
Ogni stilla che ne versi
Tu la spremi dal mio cor! Ah!

MANRICO
Un momento può involarmi
Il mio ben, la mia speranza! . . .
No, che basti ad arrestarmi
Terra e ciel non han possanza . . .

AZUCENA
Demente!

MANRICO
Ah! mi sgombra, o madre, i passi,
Guai per te s'io qui restassi! . . .
Tu vedresti a' piedi tuoi
Spento il figlio di dolor!

AZUCENA
No, wait! Listen to me!

MANRICO
Let me go!

AZUCENA
(with authority)
Stop! I must talk to you!
You must not risk your life
on this rough road while still so weak!
You are mad . . . do you want to open
the wounds in your weakened body?
No, I shall not let you,
for your blood is my blood!
Every drop you lose
is like blood from my own heart! Ah!

MANRICO
A single moment can mean losing
my love, my only hope!
No, heaven and earth have not the power
to hold me back!

AZUCENA
Madman!

MANRICO
Ah, mother, let me go,
fear for yourself if I were to stay,
for then you would see at your feet
your son, killed by grief!

AZUCENA
Non! Arrête! Ecoute!

MANRICO
Laisse-moi!

AZUCENA
(avec autorité)
Arrête! C'est moi qui te parle!
Encore languissant, t'exposer au danger
Par des chemins sauvages et solitaires!
Veux-tu, ô fou,
Rouvrir les blessures de ta poitrine?
Non, je ne puis le souffrir
Ton sang, c'est le mien!
Et chaque goutte que tu verses,
C'est à mon cœur que tu la prends! Ah!

MANRICO
Un instant peut me ravir
Mon amour, mon espoir!
Cesse de me retenir
Ni la terre, ni le ciel n'ont ce pouvoir!

AZUCENA
Tu es fou!

MANRICO
Ah! Ote toi de mon chemin, ô ma mère!
Malheur à toi si je restais ici!
Tu verrais alors ton fils
Mourir de douleur à tes pieds!

AZUCENA
Nein, ich kann es nicht dulden . . .

MANRICO
Wehe dir, wenn ich hier bliebe!

AZUCENA
Nein, ich kann es nicht dulden . . .
Dein Blut ist auch mein Blut!
Jeden Tropfen, den du vergießt,
preßt du aus meinem Herzen!

MANRICO
Vom Schmerz getötet würdest du deinen Sohn
zu deinen Füßen liegen sehen!

AZUCENA
Bleibe! Bleib hier!

MANRICO
Laß mich! Laß mich gehen!

AZUCENA
So höre mich!

MANRICO
Diesen Engel verlieren!
Laß mich, leb wohl!

AZUCENA
Ah! Halt ein, höre mich!
Ich bin es, die mit dir spricht!

(Manrico entfernt sich; Azucena versucht vergeblich, ihn zurückzuhalten.)

AZUCENA
No, soffrirlo non poss'io . . .

MANRICO
Guai per te s'io qui restassi! . . .

AZUCENA
No, soffrirlo non poss'io . . .
Il tuo sangue è sangue mio! . . .
Ogni stilla che ne versi
Tu la spremi dal mio cor!

MANRICO
Tu vedresti a' piedi tuoi
Spento il figlio di dolor!

AZUCENA
Ferma, deh! ferma!

MANRICO
Mi lascia, mi lascia!

AZUCENA
M'odi, deh! m'odi!

MANRICO
Perder quell'angelo!
Mi lascia, addio!

AZUCENA
Ah! ferma, m'odi,
Son io che parlo a te!

(Manrico si allontana, indarno trattenuto da Azucena.)

AZUCENA
No, I cannot stand it.

MANRICO
Fear for yourself if I were to stay!

AZUCENA
No, I shall not let you,
for your blood is my blood!
Every drop you lose
is like blood from my own heart!

MANRICO
You would see at your feet
your son, killed by grief!

AZUCENA
Stop! Oh, stop!

MANRICO
Let me go! Let me go!

AZUCENA
Listen to me! Oh, listen to me!

MANRICO
Lose that angel!
Let me go, good-bye!

AZUCENA
Ah! Stop, listen to me,
I must talk to you!

(Manrico rushes off as Azucena vainly tries to detain him.)

AZUCENA
Non, je ne puis le souffrir . . .

MANRICO
Malheur à toi si je restais ici!

AZUCENA
Non, je ne puis le souffrir . . .
Ton sang, c'est le mien!
Et chaque goutte que tu verses,
C'est à mon cœur que tu la prends!

MANRICO
Tu verrais alors ton fils
Mourir de douleur à tes pieds!

AZUCENA
Arrête, arrête!

MANRICO
Laisse-moi, laisse-moi!

AZUCENA
Ecoute, écoute-moi!

MANRICO
Perdre cet ange!
Laisse-moi, adieu!

AZUCENA
Arrête, écoute-moi!
C'est moi qui te parle!

(Manrico s'éloigne, Azucena essaie en vain de le retenir)

Zweites Bild: Kreuzgang eines Klosters in der Nähe von Castellor

Im Hintergrund Bäume. Es ist Nacht.
Der Graf, Ferrando und einige Gefolgsleute kommen, in ihre Mäntel gehüllt, vorsichtig näher.

Nr. 7 Szene und Arie

GRAF
Alles ist still; noch tönt
der gewohnte Gesang nicht zu uns herüber.
Ich komme zur rechten Zeit!

FERRANDO
Ein kühnes Werk, Herr,
beginnst du.

GRAF
Kühn, wie es rasende Liebe
und beleidigter Stolz von mir verlangen. [mehr,
Der Rivale ist gefallen, und so gab es kein Hindernis
das sich meinen Wünschen entgegenstellte.
Doch ein neues und mächtigeres erhebt sich nun:
der Altar! Nein, niemals einem anderen
soll Leonora gehören! Leonora ist mein!

Quadro secondo: Chiostro di un convento vicino Castellor

Alberi nel fondo. – È notte.
Il Conte, Ferrando ed alcuni Seguaci si inoltrano cautamente, avviluppati nei loro mantelli.

N. 7 Scena ed Aria

CONTE
Tutto è deserto, né per l'aura ancora
Suona l'usato carme . . .
In tempo io giungo!

FERRANDO
Ardita opra, o Signore,
Imprendi.

CONTE
Ardita, e qual furente amore
Ed irritato orgoglio
Chiesero a me. Spento il rival, caduto
Ogni ostacol sembrava a' miei desiri;
Novello e più possente ella ne appresta . . .
L'altare! Ah no, non fia
D'altri Leonora, mai! . . . Leonora è mia!

Scene 2:
The cloister of a convent near Castellor

Trees at the back. It is night.
Count di Luna, Ferrando, and some retainers enter cautiously, wrapped in their cloaks.

No. 7 Scena and Aria

COUNT
All is deserted; the usual song
is not yet heard.
I have come in time.

FERRANDO
A daring task, my lord,
you are undertaking!

COUNT
Daring, yes, a task which mad love
and injured pride
have set for me. When my rival died
every obstacle to my desire seemed gone.
Now a new barrier, a stronger one, is raised . . .
the altar! Ah, no! Leonora shall never
belong to another! Leonora is mine!

Scène 2: Le cloître d'un couvent aux environs de Castellor

Au fond, des arbres. Il fait nuit.
Le Comte, Ferrando et quelques hommes de la suite s'avancent prudemment, enveloppés de leurs manteaux.

Nº 7 Scene et Aria

LE COMTE
Tout est désert, l'air ne résonne pas encore
Des chants accoutumés.
J'arrive à temps!

FERRANDO
Maître,
Ton entreprise est audacieuse.

LE COMTE
Elle est audacieuse, et telle qu'un amour furieux
Et un orgueil irrité
L'exigèrent de moi. Mon rival mort,
Tous les obstacles à mes désirs semblaient tombés.
Elle en prépare un nouveau et plus puissant . . .
L'autel! Ah non, Leonora n'appartiendra jamais
A un autre! Elle est à moi!

Der Glanz ihres Lächelns
läßt das Leuchten der Sterne verblassen!
Der Zauber ihres schönen Gesichts
läßt meinen Mut noch größer werden!
Ah! Die Liebe, die mich entflammt, möge sie
bei ihr um Gnade für mich bitten!
Mögen die Strahlen eines Blickes von ihr
den Aufruhr in meinem Innern verstummen lassen!

(Man hört die Glocken des Klosters schlagen.)

Welcher Klang, o Himmel!

FERRANDO
Die nahe Glocke
verkündet den Beginn der Feier!

GRAF
Ah! Bevor sie noch zum Altar gelangt,
soll sie entführt werden!

FERRANDO
Nimm dich in acht!

GRAF
Schweig!
Ich will nichts hören! Geht!
Verbergt euch im Schatten dieser Buchen!

(Ferrando und die Gefolgsleute entfernen sich.)

Ah! Bald wird sie mein sein!
Ein inneres Feuer verzehrt mich!
(Er blickt ängstlich und vorsichtig nach der Seite, von wo Leonora kommen muß.)

Il balen del suo sorriso
D'una stella vince il raggio!
Il fulgor del suo bel viso
Novo infonde a me coraggio! . . .
Ah! l'amor, l'amore ond'ardo
Le favelli in mio favor!
Sperda il sole d'un suo sguardo
La tempesta del mio cor!

(Si ode il rintocco dei sacri bronzi.)

Qual suono! . . . Oh ciel! . . .

FERRANDO
La squilla
Vicino il rito annunzia!

CONTE
Ah! pria che giunga
All'altar . . . Si rapisca!

FERRANDO
Oh bada! . . .

CONTE
Taci! . . .
Non odo . . . andate . . . di quei faggi all'ombra
Celatevi . . .

(Ferrando ed i Seguaci si allontanano.)

Ah! fra poco
Mia diverrà! . . . Tutto m'investe un foco!
(Ansioso e guardingo, il Conte osserva dalla parte ove deve giungere Leonora.)

The light of her smile
makes the light of the stars seem pale.
The beauty of her face
inspires new courage within me.
Ah, may the love that burns in me
speak to her for me.
May the light of her gaze drive off
the tempest raging in my heart.

(hearing the bells from the convent)

That sound! Oh, heaven!

FERRANDO
The chime
announces the imminent rite!

COUNT
Ah, before she comes
to the altar, we shall carry her off.

FERRANDO
Take care!

COUNT
Be silent!
I do not hear you. Go now, hide in the shadow
of those trees.

(Ferrando and the retainers withdraw.)

Ah, soon
she will be mine. Fire consumes me.

(He looks anxiously in the direction from which Leonora is to come.)

L'éclat de son sourire
Fait pâlir les rayons des étoiles!
L'éclat de son beau visage
Me donne un nouveau courage!
Ah! Que l'amour, l'amour dont je brûle
Lui parle en ma faveur!
Que le soleil d'un seul de ses regards
Apaise la tempête de mon cœur!

(on entend le son des cloches)

Oh, le son de cette cloche! Ô ciel!

FERRANDO
La cloche annonce que la cérémonie
Est proche!

LE COMTE
Ah! Avant qu'elle n'arrive à l'autel,
Qu'on l'enlève!

FERRANDO
Attention!

LE COMTE
Tais-toi! Je n'entends rien.
Allez, cachez-vous à l'ombre
De ces hêtres.

(Ferrando et son escorte s'éloignent)

Ah! Bientôt elle m'appartiendra!
Un feu s'empare de tout mon être!

(anxieux et sur ses gardes, le Comte observe l'endroit d'où viendra Leonora)

FERRANDO und GEFOLGSLEUTE
(mit gedämpften Stimmen)
Es sei gewagt! Gehen wir!
Verbergen wir uns hier im Dunkeln!
Es sei gewagt! Gehen wir . . . still!
Wir folgen seinem Willen!

GRAF
O Schicksalsstunde,
beschleunige deine Schritte:
Die Freude, die mich erwartet,
ist mehr als eines Sterblichen Freude!
Vergeblich stellt ein neidischer Gott
sich meiner Liebe entgegen!
Aber nicht einmal ein Gott
kann dich, Geliebte, mir rauben.

FERRANDO und GEFOLGSLEUTE
Es sei gewagt! Gehen wir! Verbergen wir uns *etc.*

GRAF
O Schicksalsstunde, *etc.*
Es sei gewagt!
Verbergen wir uns hier im Dunkeln!
Es sei gewagt! Gehen wir!
(Er entfernt sich langsam und verbirgt sich mit den Gefolgsleuten hinter den Bäumen.)

FERRANDO e SEGUACI
(sottovoce)
Ardir! Andiam, celiamoci
Fra l'ombre, nel mister!
Ardir! Andiam . . . silenzio!
Si compia il suo voler!

CONTE
Per me, ora fatale,
I tuoi momenti affretta:
La gioia che m'aspetta,
Gioia mortal non è!
Invano un Dio rivale
S'oppone all'amor mio;
Non può nemmen un Dio,
Donna, rapirti a me.

FERRANDO e SEGUACI
Ardir! Andiam, celiamoci *ecc.*

CONTE
Per me, ora fatale, *ecc.*
Ardir! Celiamoci
Fra l'ombre, nel mister, sì!
Ardir! Andiam!
(Il Conte si allontana a poco a poco, e si nasconde coi Seguaci fra gli alberi.)

FERRANDO and RETAINERS
(in low voices)
Be brave! Let's go and hide
in the shadows!
Be brave! Let's go! Silence!
Let us do his bidding!

COUNT
Fatal hour of my life,
may your moments pass with speed.
The joy which shall be mine
is greater than any mortal joy!
In vain a rival god
would oppose my love.
Not even a god, my lady,
can take you from me now!

FERRANDO and RETAINERS
Be brave! Let's go and hide *etc.*

COUNT
Fatal hour of my life, *etc.*
Be brave! Let us hide
in the shadows!
Be brave! Let's go!
(The Count slips away to hide with his retainers among the trees.)

FERRANDO et L'ESCORTE
(à mi-voix)
Courage! Allons, cachons-nous
Dans l'ombre, dans le mystère.
Courage! Allons! Silence!
Que sa volonté s'accomplisse!

LE COMTE
Hâte-toi, pour moi,
Heure du destin;
La joie qui m'attend
N'est pas une joie terrestre!
Un dieu est mon rival
Et s'oppose en vain à mon amour;
Mais pas même un dieu,
Leonora, ne peut te ravir à moi.

FERRANDO et L'ESCORTE
Courage! Allons, cachons-nous *etc.*

LE COMTE
Hâte toi, pour moi, *etc.*
Courage!
Cachons-nous dans l'ombre, dans le mystère! Oui!
Courage! Allons-y!
(le Comte s'éloigne peu à peu et se cache avec sa suite parmi les arbres)

CHOR DER NONNEN
(hinter der Szene)
Ach, wenn Verwirrung deine Sinne täuscht,
o Tochter Evas,
nahe dem Tode wirst du sehen,
daß ein Schatten, ein Traum,
vielmehr eines Traumes Schatten
das irdische Hoffen war!

GRAF
(hinter den Bäumen versteckt)
Nein, nicht einmal ein Gott
kann dich mir rauben!

FERRANDO und GEFOLGSLEUTE
(hinter den Bäumen versteckt)
Nur Mut! Es sei gewagt!
Wir folgen seinem Willen!

CHOR DER NONNEN
(hinter der Szene)
Komm! Der Schleier verberge dich vor
jedem menschlichen Blicke!
Irdisches Fühlen und Denken
ist von diesem Orte verbannt.
Dem Himmel wende dich zu,
und der Himmel wird sich dir öffnen.

GRAF
Nein, nicht einmal ein Gott
kann dich mir rauben!

CORO DI RELIGIOSE
(dall'interno)
Ah! se l'error t'ingombra,
O figlia d'Eva, i rai,
Presso a morir, vedrai
Che un'ombra, un sogno fu,
Anzi del sogno un'ombra
La speme di quaggiù!

CONTE
(nascosto fra le piante)
No, non può nemmeno un Dio
Rapirti a me!

FERRANDO e SEGUACI
(nascosti fra le piante)
Coraggio! Ardir!
Si compia il suo voler!

CORO DI RELIGIOSE
(dall'interno)
Vieni e t'asconda il velo
Ad ogni sguardo umano!
Aura o pensier mondano
Qui vivo più non è.
Al ciel ti volgi e il cielo
Si schiuderà per te.

CONTE
No, non può nemmeno un Dio
Rapirti a me!

No. 8 Second Finale

CHOIR OF NUNS
(from inside)
Ah, if error has burdened you,
o daughter of Eve,
before you die you will see at last
all earthly hopes
are but a shadow, a dream,
indeed but the shadow of a dream.

COUNT
(hidden among the trees)
No, no, not even a god
can take you from me now!

FERRANDO and RETAINERS
(hidden among the trees)
Courage, be brave!
Let us do his bidding!

CHOIR OF NUNS
(from inside)
Come, the veil will hide you
from all men's eyes;
no earthly breath or thought
defiles this cloister.
Turn to heaven, and heaven
will open to you.

COUNT
No, no, not even a god
can take you from me now!

N° 8 Second Final

CHŒUR DES RELIGIEUSES
(à l'intérieur)
Ah! Si l'erreur, ô fille d'Eve,
Obscurcit tes regards,
A l'approche de la mort,
Tu verras que l'espoir d'ici bas,
N'est qu'une ombre, n'est qu'un songe,
Et même l'ombre d'un songe!

LE COMTE
(caché parmi les arbres)
Non, pas même un dieu
Ne peut te ravir à moi.

FERRANDO et L'ESCORTE
(cachés parmi les arbres)
Courage! Allons!
Que son vœu s'accomplisse!

CHŒUR DES RELIGIEUSES
(de l'intérieur)
Viens et que le voile
Te cache de tout regard humain!
L'air et les pensées du monde
Ici n'existent plus.
Tourne-toi vers le ciel
Et le ciel s'ouvrira pour toi.

LE COMTE
Non, pas même un dieu
Ne peut te ravir à moi!

FERRANDO und GEFOLGSLEUTE
Nur Mut! Es sei gewagt!
Wir folgen seinem Willen!

CHOR DER NONNEN
(hinter der Szene)
Dem Himmel wende dich zu,
und der Himmel wird sich dir öffnen.
(Leonora tritt auf mit Ines im Geleite der Frauen.)

LEONORA
Warum weint ihr?

INES
Ach, nun wirst du uns
für immer verlassen!

LEONORA
O liebste Freundinnen, keine Hoffnung, keine Blume,
kein Lächeln hat die Erde mehr für mich!
An jenen wende ich mich, der allein
den Leidenden Trost sein kann und der
mich einmal, nach den Tagen der Reue,
mit dem verlorenen Geliebten unter
den Auserwählten des Himmels vereinen wird!
Trocknet eure Tränen und führt mich zum Altar!
(Sie geht weiter.)

GRAF
(springt plötzlich hervor)
Nein, niemals!

FERRANDO e SEGUACI
Coraggio! Ardir!
Si compia il suo voler!

CORO DI RELIGIOSE
(dall'interno)
Al ciel ti volgi e il ciel
Si schiuderà per te.
(Entra Leonora con Ines e seguito muliebre.)

LEONORA
Perché piangete?

INES
Ah! . . . dunque
Tu per sempre ne lasci!

LEONORA
O dolci amiche,
Un riso, una speranza, un fior la terra
Non ha per me! Degg'io
Volgermi a Quei che degli afflitti è solo
Sostegno, e dopo i penitenti giorni
Può fra gli eletti al mio perduto bene
Ricongiungermi un dì! . . . Tergete i rai
E guidatemi all'ara!
(incamminandosi)

CONTE
(irrompendo ad un tratto)
No, giammai!

FERRANDO and RETAINERS
Courage, be brave!
Let us do his bidding!

CHOIR OF NUNS
(from inside)
Turn to heaven, and heaven
will open to you.
(Leonora enters with Inez and some nuns.)

LEONORA
Why are you weeping?

INEZ
Ah, then,
you are leaving us forever!

LEONORA
Sweet friends,
a smile, a hope, a flower – on earth
these can never again be mine.
I must turn to him who is the sole
comfort of the sorrowful – then one day
purified by penance, I may join my love
among the blessed! Do not weep,
but lead me to the altar.
(turning to go)

COUNT
(bursting onto the scene)
No, never!

FERRANDO et L'ESCORTE
Courage! Allons!
Que son vœu s'accomplisse!

CHŒUR DES RELIGIEUSES
(de l'intérieur)
Tourne-toi vers le ciel
Et le ciel s'ouvrira pour toi.
(Leonora entre, accompagnée d'Inès et d'autres femmes)

LEONORA
Pourquoi pleurez-vous?

INES
Ah! Ainsi tu nous quittes
Pour toujours!

LEONORA
Ô douces amies, pour moi sur cette terre,
N'existe plus ni un rêve, ni un espoir, ni une fleur!
Je dois me tourner vers celui
Qui est le seul soutien des malheureux
Et qui seul peut, après ces jours de tristesse,
Me réunir, un jour, parmi les élus,
A l'amour que j'ai perdu! . . .
Séchez vos larmes et conduisez-moi à l'autel!
(elle s'éloigne)

LE COMTE
(faisant soudain irruption)
Non, jamais!

INES und CHOR DER NONNEN
Der Graf!

LEONORA
Gerechter Himmel!

GRAF
Nur für die Hochzeit
ist dir der Altar bereitet.

INES und CHOR DER NONNEN
Was für eine Dreistigkeit!

LEONORA
Unseliger! Was willst du hier?

GRAF
(stürzt sich auf Leonora)
Dich zur Meinen machen!
(Manrico erscheint.)

ALLE
Ah!

LEONORA
(mit größter Freude)
O darf . . . o kann ich es glauben?
Dich seh ich ganz nah bei mir!
Ist es ein Traum, ein Wahn,
ein übermenschliches Zauberbild?
Mein überwältigtes Herz vermag
den überschwenglichen Jubel kaum zu ertragen!
Bist du vom Himmel herabgestiegen,
oder bin ich im Himmel mit dir?

INES e CORO DI RELIGIOSE
Il Conte!

LEONORA
Giusto ciel!

CONTE
Per te non havvi
Che l'ara d'imeneo . . .

INES e CORO DI RELIGIOSE
Cotanto ardìa!

LEONORA
Insano! E qui venisti? . . .

CONTE
(scagliandosi verso Leonora)
A farti mia!
(Compare Manrico.)

TUTTI
Ah!

LEONORA
(con tutta la gioia)
E deggio . . . e posso crederlo?
Ti veggo a me daccanto!
È questo un sogno, un'estasi,
Un sovrumano incanto!
Non regge a tanto giubilo
Rapito, il cor sorpreso!
Sei tu dal ciel disceso,
O in ciel son io con te?

INEZ and NUNS
The Count!

LEONORA
Merciful heaven!

COUNT
For you there shall be
no altar but the marriage altar.

INEZ and NUNS
Such boldness!

LEONORA
Madman! And you come even here?

COUNT
(rushing towards Leonora)
To make you mine!
(Manrico appears.)

ALL
Ah!

LEONORA
(with great joy)
Must I . . . can I believe it?
I see you at my side!
This is a dream, some unworldly,
enchanted ecstasy!
My heart cannot endure
such great and sudden joy!
Have you come to me from heaven,
or am I in heaven with you?

INES et CHŒUR DES RELIGIEUSES
Le Comte!

LEONORA
Juste ciel!

LE COMTE
Pour toi n'existe que
L'autel de l'hymen.

INES et CHŒUR DES RELIGIEUSES
Quelle audace!

LEONORA
Insensé! Pourquoi viens-tu ici?

LE COMTE
(s'élançant vers Leonora)
Pour t'épouser!
(Manrico apparaît)

TOUS
Ah!

LEONORA
(pleine de joie)
Dois-je . . . et puis-je le croire?
Toi ici, près de moi!
C'est un rêve, une vision,
Un enchantement magique!
Mon cœur surpris, ravi,
Ne résiste pas à tant de joie!
Es-tu descendu du ciel,
Ou suis-je au ciel avec toi?

GRAF
Verlassen nun die Toten wieder
das ewige Reich des Todes?

MANRICO
Weder gehörte ich dem Himmel,
noch bestieg ich den schaurigen Höllenpfad.

GRAF
Mir zum Unheil
läßt die Hölle ihre Beute wieder frei!

MANRICO
Es ist wahr: die niederträchtigen Schergen
führten tödliche Streiche gegen mich!

GRAF
Aber wenn die Fäden deines Lebens
dir noch nicht rissen . . .

MANRICO
Die Strömung des Flusses
hat eine unwiderstehliche Gewalt!

LEONORA
Oder bin ich im Himmel mit dir?

MANRICO
Aber ein Gott verwirrte die Schändlichen,
und dieser Gott war es, der mir beistand!

CONTE
Dunque gli estinti lasciano
Di morte il regno eterno!

MANRICO
Né m'ebbe il ciel,
Né l'orrido varco infernal sentiero.

CONTE
A danno mio rinunzia
Le prede sue l'inferno!

MANRICO
Infami sgherri vibrano
Mortali colpi, è vero!

CONTE
Ma se non mai si fransero
De' giorni tuoi gli stami . . .

MANRICO
Potenza irresistibile
Hanno de' fiumi l'onde!

LEONORA
O in ciel son io con te?

MANRICO
Ma gli empi un Dio confonde!
Quel Dio soccorse a me, sì!

COUNT
The dead, then,
can leave the eternal realm of the dead!

MANRICO
Neither heaven nor
the horrid pass of hell has swallowed me.

COUNT
To harm me,
hell itself lets loose its prey!

MANRICO
Murderers, it is true,
can strike mighty mortal blows!

COUNT
But if the strands of your life
were never truly sundered . . .

MANRICO
The waves of the river
have irresistible force.

LEONORA
Or am I in heaven with you?

MANRICO
But God confounds the sinful,
that God has come to my rescue.

LE COMTE
Les défunts quittent donc
Le royaume éternel de la mort!

MANRICO
Je n'ai connu ni le ciel,
Ni l'affreux sentier de l'enfer.

LE COMTE
Pour mon malheur
L'enfer renonce à ses proies!

MANRICO
Les infâmes bourreaux,
C'est vrai, donnent des coups mortels!

LE COMTE
Mais si le fil de ta vie
N'est pas encore brisé . . .

MANRICO
Les ondes des fleuves
Ont une puissance irrésistible!

LEONORA
Ou suis-je au ciel avec toi?

MANRICO
Mais un dieu punit les méchants!
Et ce dieu même vint à mon secours!

GRAF
Wenn du noch lebst und weiterleben willst,
dann fliehe sie und fliehe mich!

FERRANDO und GEFOLGSLEUTE
(zum Grafen)
Das Schicksal hast du herausgefordert,
es steht auf seiner Seite! Ja!

GRAF
Wenn du noch lebst und weiterleben willst,
dann fliehe sie und fliehe mich!

LEONORA
Ist es ein Traum, ein Wahn?
Bist du vom Himmel herabgestiegen,
oder bin ich im Himmel mit dir?

INES und CHOR DER NONNEN
(zu Leonora)
Der Himmel, dem du dich anvertraut,
er hatte Mitleid mit dir.

MANRICO
Aber ein Gott verwirrte die Schändlichen,
und dieser Gott war es, der mir beistand!

(Ruiz tritt auf, gefolgt von einer langen Schar von Bewaffneten.)

RUIZ und BEWAFFNETE
Es lebe Urgel!

CONTE
Se vivi e viver brami,
Fuggi da lei, da me!

FERRANDO e SEGUACI
(al Conte)
Tu col destin contrasti,
Suo difensore egli è, ah sì!

CONTE
Se vivi e viver brami,
Fuggi da lei, da me!

LEONORA
È questo un sogno, un'estasi?
Sei tu dal ciel disceso,
O in ciel son io con te?

INES e CORO DI RELIGIOSE
(a Leonora)
Il cielo in cui fidasti
Ah, pietade avea di te.

MANRICO
Ma gli empi un Dio confonde!
Quel Dio soccorse a me!

(Entra Ruiz, seguito da una lunga schiera di Armati.)

RUIZ e ARMATI
Urgel viva!

COUNT
. . . if you still live, and wish to go on living,
then flee from her and from me!

FERRANDO and RETAINERS
(to the Count)
You are fighting fate itself,
which is this man's defender.

COUNT
If you still live and wish to go on living,
then flee from her and from me!

LEONORA
Is this a dream, an ecstasy?
Have you come to me from heaven,
or am I in heaven with you?

INEZ and NUNS
(to Leonora)
The heaven in which you put your faith
has taken pity on you.

MANRICO
But God confounds the sinful,
that God has come to my rescue.
(Ruiz enters followed by a large band of soldiers.)

RUIZ and SOLDIERS
Long live Urgel!

LE COMTE
Si tu vis et désires vivre encore,
Fuis loin d'elle, loin de moi!

FERRANDO et L'ESCORTE
(au Comte)
Toi, tu luttes contre le destin,
Et son défenseur, c'est lui!

LE COMTE
Si tu vis et désires vivre encore,
Fuis loin d'elle, loin de moi!

LEONORA
C'est un rêve, une vision,
Est-tu descendu du ciel,
Ou suis-je au ciel avec toi?

INES et CHŒUR DES RELIGIEUSES
(à Leonora)
Le ciel à qui tu t'es confiée
A eu pitié de toi.

MANRICO
Mais un Dieu punit les méchants!
Qu'il vienne à mon secours!
(Ruiz entre, suivi par une longue suite de soldats)

RUIZ et SOLDATS
Vive Urgel!

MANRICO
Meine tapferen Krieger!

RUIZ
Komm! . . .

MANRICO
(zu Leonora)
Folge mir, Geliebte!

GRAF
(stellt sich ihnen entgegen)
Du wagst es?

LEONORA
Ah!

MANRICO
(zum Grafen)
Zurück! . . .

GRAF
(zieht sein Schwert)
Du willst sie mir rauben?
Niemals!

RUIZ und BEWAFFNETE
(umzingeln den Grafen)
Du redest irre!
(Der Graf wird von Ruiz' Leuten entwaffnet.)

FERRANDO und GEFOLGSLEUTE
Was tust du, Herr?

MANRICO
Miei prodi guerrieri!

RUIZ
Vieni . . .

MANRICO
(a Leonora)
Donna, mi segui.

CONTE
(opponendosi)
E tu speri?

LEONORA
Ah!

MANRICO
(al Conte)
T'arresta . . .

CONTE
(sguainando la spada)
Involarmi costei!
No!

RUIZ e ARMATI
(accerchiando il Conte)
Vaneggi!
(Il Conte è disarmato da quei di Ruiz.)

FERRANDO e SEGUACI
Che tenti, Signor?

MANRICO
My brave warriors!

RUIZ
Come!

MANRICO
(to Leonora)
My lady, follow me!

COUNT
(blocking his way)
You dare to have such hopes?

LEONORA
Ah!

MANRICO
(to the Count)
Leave her!

COUNT
(brandishing his sword)
Take her from me?
No!

RUIZ and SOLDIERS
(surrounding the Count)
You are raving!
(The Count is disarmed by Ruiz's men.)

FERRANDO and RETAINERS
What would you do, my lord?

MANRICO
Mes preux guerriers!

RUIZ
Viens . . .

MANRICO
(à Leonora)
Leonora, suis-moi.

LE COMTE
(en s'opposant)
Et tu espères?

LEONORA
Ah!

MANRICO
(au Comte)
Recule . . .

LE COMTE
(en dégainant son épée)
Me ravir cette femme!
Non!

RUIZ et SOLDATS
(en entourant le Comte)
Tu délires!
(le Comte est désarmé pas les hommes de Ruiz)

FERRANDO et L'ESCORTE
Que veux-tu faire, maître?

GRAF
(mit Gesten und Lauten maßloser Wut)

Ich habe völlig den Verstand verloren!

INES und CHOR DER NONNEN
Ah! Ja! Der Himmel hatte Mitleid mit dir!

LEONORA
Ah! Ich bin entsetzt!

MANRICO
Es werde zur Qual dir das Leben!

RUIZ und BEWAFFNETE
Komm, das Schicksal lächelt dir zu!

FERRANDO und GEFOLGSLEUTE
Gib auf, jetzt aufzugeben ist keine Schande!

GRAF
Furien rasen in meinem Innern!

LEONORA
Bist du vom Himmel herabgestiegen,
oder bin ich im Himmel mit dir?
Mit dir, im Himmel mit dir?

INES und CHOR DER NONNEN
. . . hatte Mitleid mit dir!

MANRICO, RUIZ und BEWAFFNETE
Komm, so komm doch!

CONTE
(con gesti e accenti di maniaco furore)

Di ragione ogni lume perdei!

INES e CORO DI RELIGIOSE
Ah! Sì! Il ciel pietade avea di te!

LEONORA
Ah! m'atterrisce!

MANRICO
Fia supplizio la vita per te!

RUIZ e ARMATI
Vieni, la sorte sorride per te!

FERRANDO e SEGUACI
Cedi, or ceder viltade non è!

CONTE
Ho le furie nel cor!

LEONORA
Sei tu dal ciel disceso,
O in ciel son io con te?
Con te, in ciel con te?

INES e CORO DI RELIGIOSE
. . . pietade avea di te!

MANRICO, RUIZ e ARMATI
Vieni, ah, vieni!

COUNT
(with sounds and gestures of maniacal fury)

I have lost my mind!

INEZ and NUNS
Ah! Yes! Heaven has taken pity on you!

LEONORA
Ah! I am terrified!

MANRICO
Your life will be a torment!

RUIZ and SOLDIERS
Come, fate has smiled on you.

FERRANDO and RETAINERS
Give in, for yielding now isn't cowardice.

COUNT
Rage is seething in my breast!

LEONORA
Have you come to me from heaven,
or am I in heaven with you,
am I in heaven with you?

INEZ and NUNS
. . . taken pity on you!

MANRICO, RUIZ, and SOLDIERS
Come, ah! Come!

LE COMTE
(avec des gestes et des accents trahissant une fureur excessive)
J'ai perdu toute lueur de raison!

INES et CHŒUR DES RELIGIEUSES
Ah! Oui! Le ciel a eu pitié de toi!

LEONORA
Ah! J'ai peur!

MANRICO
Ce sera un supplice de vivre, pour toi!

RUIZ et SOLDATS
Viens, le destin te sourit!

FERRANDO et L'ESCORTE
Cède! Céder désormais n'est point lâche!

LE COMTE
La colère m'enflamme!

LEONORA
Es-tu descendu du ciel,
Ou suis-je, au ciel, avec toi,
Suis-je au ciel avec toi?

INES et CHŒUR DES RELIGIEUSES
. . . a eu pitié de toi!

MANRICO, RUIZ et SOLDATS
Viens, ah, viens!

GRAF
Furien rasen in meinem Innern!

FERRANDO und GEFOLGSLEUTE
Gib auf, gib auf!

(Manrico nimmt Leonora mit sich, der Graf wird zurückgedrängt. Die Frauen ziehen sich ins Kloster zurück.)

CONTE
Ho le furie in cor!

FERRANDO e SEGUACI
Cedi, ah, cedi!

(Manrico trae con sé Leonora, il Conte è respinto. Le donne rifuggono al Cenobio.)

Dritter Teil – Der Sohn der Zigeunerin

Erstes Bild: Ein Lager

Rechts das Zelt des Grafen Luna, auf dem die Fahne als Zeichen des Oberbefehls weht; in der Ferne erheben sich die Türme von Castellor.
Überall bewaffnete Schildwachen; einige spielen, andere reinigen die Waffen, wieder andere gehen auf und ab; dann tritt Ferrando aus dem Zelt des Grafen.

Nr. 9 EINLEITUNGSCHOR

EINIGE SOLDATEN
Noch mit Würfeln, doch schon bald
spielen wir ein ganz anderes Spiel.

Parte Terza – Il Figlio della Zingara

Quadro primo: Accampamento

A destra il padiglione del Conte di Luna, su cui sventola la bandiera in segno di supremo comando; da lungi torreggia Castellor.
Scolte di Armigeri dappertutto; alcuni giuocano, altri puliscono le armi, altri passeggiano; poi Ferrando dal padiglione del Conte.

N. 9 CORO D'INTRODUZIONE

ALCUNI ARMIGERI
Or co' dadi, ma fra poco
Giocherem ben altro gioco.

COUNT
Rage is seething in my breast!

FERRANDO and RETAINERS
Give in, ah! Give in!

(Manrico leaves with Leonora, the Count is pushed back, and the nuns take refuge in the convent.)

LE COMTE
La colère m'enflamme!

FERRANDO et L'ESCORTE
Cède, ah, cède!

(Manrico entraîne Leonora, le Comte est repoussé, les femmes se réfugient à l'intérieur du couvent)

Part III – The Gypsy's Son

Scene 1: A military encampment

At the right is Count di Luna's tent, over which flutters the commander's flag; in the distance the towers of Castellor can be seen.
There are groups of soldiers, some amusing themselves, some polishing their weapons, others strolling about. ***Ferrando comes out of the Count's tent.***

No. 9 INTRODUCTORY CHORUS

SOME SOLDIERS
Now we play at dice, but soon
we'll play quite another game!

Troisième Partie – Le Fils de la Bohémienne

Scène 1: Un campement

A droite, la tente du comte de Luna sur laquelle flotte le drapeau, signe du commandement suprême; au loin les tours de Castellor.
Partout des sentinelles armées. Les uns jouent, les autres fourbissent leurs armes ou se promènent; ***Ferrando au seuil de la tente du Comte.***

N° 9 CHŒUR D'INTRODUCTION

QUELQUES HOMMES D'ARMES
Nous jouons aux dés, mais bientôt
Nous jouerons à un tout autre jeu.

ANDERE
Dieses Schwert, das nun vom Blut gereinigt,
wird bald wieder mit Blut bespritzt sein!

(Ein großer Trupp von Armbrustschützen zieht durch das Lager.)

EINIGE SOLDATEN
Die gewünschte Verstärkung ist eingetroffen!

ANDERE
Sie sehen tapfer aus!

ALLE SOLDATEN
Möge der Angriff auf Castellor
nun nicht mehr länger aufgeschoben werden,
nein, nicht mehr länger!

FERRANDO
Ja, tapfere Kameraden; bei Tagesanbruch
wird auf Befehl des Hauptmanns
die Burg von allen Seiten angegriffen.
Dort wird uns eine reiche Beute erwarten,
das ist keine Hoffnung sondern Sicherheit.
Wir werden siegen; alles ist unser!

SOLDATEN
Zu einem Tanz lädst du uns ein!

Laßt die Kriegstrompete erschallen!
Sie rufe zu den Waffen, zum Kampf, zum Angriff!
Morgen soll unser Banner
auf jenen hohen Zinnen wehen.
Nein, niemals winkte uns der Sieg

ALTRI
Quest'acciar, dal sangue or terso,
Fia di sangue in breve asperso!

(Un grosso drappello di Balestrieri traversa il campo.)

ALCUNI ARMIGERI
Il soccorso dimandato!

ALTRI
Han l'aspetto del valor!

TUTTI GLI ARMIGERI
Più l'assalto ritardato
Or non fia di Castellor,
No, non fia più!

FERRANDO
Sì, prodi amici; al dì novello è mente
Del capitan la rocca
Investir d'ogni parte.
Colà pingue bottino
Certezza è rinvenir più che speranza.
Si vinca; è nostro.

ARMIGERI
Tu c'inviti a danza!

Squilli, echeggi la tromba guerriera,
Chiami all'armi, alla pugna, all'assalto;
Fia domani la nostra bandiera
Di quei merli piantata sull'alto.
No, giammai non sorrise vittoria

OTHERS
This blade, now cleaned of blood,
shall soon be bloodied again!
(A large company of archers crosses the camp.)

SOME SOLDIERS
The help we asked for!

OTHERS
They look like mighty fighters!

ALL THE SOLDIERS
Now the assault on Castellor
will be delayed no longer.
No, it will be no longer!

FERRANDO
Yes, my brave comrades,
our leader has decided to attack
the fortress at dawn.
To take abundant booty there
is not just a hope – it's sure.
If we conquer, it is ours.

SOLDIERS
An invitation to the dance!
Let the warlike trumpet sound
the call to battle, the call to arms;
tomorrow may our banner
be firmly planted on those towers.
No, never has victory smiled

AUTRES HOMMES D'ARMES
Cette lame, nette de toute souillure,
Sera bientôt couverte de sang!
(un détachement d'arbalétriers traverse le camp)

QUELQUES HOMMES D'ARMES
Voici les renforts demandés!

AUTRES HOMMES D'ARMES
Ils ont l'air valeureux!

TOUS
L'assaut de Castellor
Ne sera plus retardé.
Non, il ne le sera plus!

FERRANDO
Oui, valeureux amis; à l'aube
Le capitaine a l'intention
D'investir le château de tous côtés.
Et là, un riche butin nous attend,
Ce n'est pas un espoir, c'est certain.
Qu'on remporte la victoire; il est à nous.

HOMMES D'ARMES
Tu nous invites à danser!
Que la trompette guerrière retentisse,
Qu'elle appelle aux armes, au combat, à l'assaut;
Demain notre drapeau
Sera planté en haut de ces créneaux.
Non, jamais jusqu'ici, la victoire

mit froherer Hoffnung als diesmal!
Gewinn und Ruhm erwarten uns dort,
Beute und Ehre über alle Maßen!

Laßt die Kriegstrompete erschallen! *etc.*

(Sie zerstreuen sich. Der Graf kommt aus dem Zelt und wirft einen haßerfüllten Blick auf Castellor.)

Nr.10 Szene und Terzett

GRAF
In den Armen meines Rivalen! Dieser Gedanke
verfolgt mich wie ein quälender Dämon überall hin!
In den Armen meines Rivalen! Aber ich eile,
beim ersten Morgengrauen eile ich,
euch zu trennen. O Leonora!

(Man hört Lärm. Ferrando tritt auf.)

GRAF
Was gibt es?

FERRANDO
Eine Zigeunerin trieb sich
in der Nähe des Lagers herum;
von unseren Kundschaftern
überrascht, floh sie. Diese hielten
das finstere Weib mit gutem Grund
für eine Spionin und verfolgten sie.

GRAF
Ergriff man sie?

Di più liete speranze finor!
Ivi l'util ci aspetta e la gloria,
Ivi opimi la preda e l'onor!

Squilli, echeggi la tromba guerriera, *ecc.*

(Si disperdono. Il Conte, uscito dalla tenda, volge uno sguardo bieco a Castellor.)

N. 10 Scena e Terzetto

CONTE
In braccio al mio rival! Questo pensiero
Come persecutor demone ovunque
M'insegue! . . . In braccio al mio rival! . . . Ma corro,
Surta appena l'aurora,
Io corro a separarvi . . . Oh Leonora!

(Si ode un tumulto. Entra Ferrando.)

CONTE
Che fu?

FERRANDO
Dappresso al campo
S'aggirava una zingara: sorpresa
Da' nostri esploratori,
Si volse in fuga; essi, a ragion temendo
Una spia nella trista,
L'inseguir . . .

CONTE
Fu raggiunta?

so favorably upon us!
There we shall find glory and booty,
there both our prey and our honor.

Let the warlike trumpet sound, *etc.*

(They disperse. The Count comes out of his tent and glances toward Castellor.)

N'a promis de plus joyeuses espérances!
Là-bas vous attendent les profits et la gloire,
Le butin et l'honneur de la victoire!

Que la trompette guerrière retentisse, *etc.*

(ils se dispersent, le Comte, sorti de sa tente, tourne un regard farouche vers Castellor)

No. 10 Scena and Terzet

COUNT
In the arms of my rival! The thought
follows me wherever I go, like a demon
in pursuit! In my rival's arms! But I
shall hasten at dawn
to break you asunder. Oh, Leonora!

(A commotion is heard; Ferrando enters.)

COUNT
What has happened?

FERRANDO
Near our camp
we found a gypsy woman lurking. Our scouts
came upon her by surprise.
She turned and fled. Suspecting
she was a spy,
they followed her.

COUNT
Have they caught up with her?

N° 10 Scene et Trio

LE COMTE
Dans les bras de mon rival!
Partout cette pensée me poursuit comme un démon!
Dans les bras de mon rival!
Mais à l'aurore je cours,
Je cours vous séparer. Ô Leonora!

(on entend un tumulte. Ferrando entre)

LE COMTE
Que s'est-il passé?

FERRANDO
Près du campement
Rôdait une bohémienne:
Surprise par nos sentinelles,
Elle s'enfuit; redoutant,
A juste titre, une espionne,
Ils la poursuivirent.

LE COMTE
L'ont-ils rattrapée?

FERRANDO
Sie wurde gefangen.

GRAF
Hast du
sie gesehen?

FERRANDO
Nein; der Führer der Truppe
berichtete mir
von dem Vorfall.
(Der Lärm ist näher zu hören.)

GRAF
Da ist sie!
(Azucena wird mit gebundenen Händen von den Kundschaftern herbeigeschleppt.)

SOLDATEN
Vorwärts, du Hexe, vorwärts!

AZUCENA
Hilfe! Laßt mich gehen! Ihr Grausamen!

SOLDATEN
Vorwärts, vorwärts!

AZUCENA
Was habe ich Böses getan?

GRAF
Sie komme näher!
(Azucena wird vor den Grafen geführt.)

FERRANDO
È presa.

CONTE
Vista
L'hai tu?

FERRANDO
No; della scorta
Il condottier m'apprese
L'evento.
(Il tumulto si fa più vicino.)

CONTE
Eccola!
(Azucena, con le mani legate, è trascinata dagli esploratori.)

SOLDATI
Innanzi, o strega, innanzi . . .

AZUCENA
Aita! . . . Mi lasciate . . . O furibondi . . .

SOLDATI
Innanzi, innanzi!

AZUCENA
Che mal fec'io?

CONTE
S'appressi . . .
(Azucena è tratta innanzi al Conte.)

FERRANDO
She has been captured.

COUNT
Have you
seen her?

FERRANDO
No, the leader
of our scouts told me
the story.
(A scuffle is heard nearby.)

COUNT
Here she is now.
(Azucena, with her hands bound, is dragged in between two scouts.)

SOLDIERS
Get along, witch, get along!

AZUCENA
Help! Let me go! Oh, cruel men!

SOLDIERS
Get along, get along!

AZUCENA
What harm have I done?

COUNT
Bring her here!
(Azucena is brought before the Count.)

FERRANDO
Elle est prise.

LE COMTE
L'as-tu
Vue?

FERRANDO
Non;
Le chef de l'escorte
M'en a fait le récit.
(le tumulte se rapproche)

LE COMTE
La voici!
(Azucena, les mains liées, est traînée par les sentinelles)

SOLDATS
Avance, sorcière, avance!

AZUCENA
A l'aide! Laissez-moi! Brutes!

SOLDATS
Allons, avance!

AZUCENA
Quel mal ai-je fait?

LE COMTE
Qu'elle approche!
(Azucena est traînée devant le Comte)

Antworte mir,
und hüte dich, zu lügen!

AZUCENA
Frage!

GRAF
Wohin wolltest du?

AZUCENA
Ich weiß es nicht.

GRAF
Was!

AZUCENA
Es ist die Gewohnheit einer Zigeunerin,
ohne Plan und Ziel
durchs Land zu ziehen.
Der Himmel ist ihr Dach, ihre Heimat die Welt.

GRAF
Und woher kommst du?

AZUCENA
Aus der Biscaya, wo bis jetzt
die öden Berge meine Zuflucht waren.

GRAF
(Aus der Biscaya!)

FERRANDO
(Was höre ich! Ah! Welcher Verdacht!)

A me rispondi,
E trema dal mentir!

AZUCENA
Chiedi!

CONTE
Ove vai?

AZUCENA
Nol so.

CONTE
Che! . . .

AZUCENA
D'una zingara è costume
Mover senza disegno
Il passo vagabondo,
Ed è suo tetto il ciel, sua patria il mondo.

CONTE
E vieni?

AZUCENA
Da Biscaglia, ove finora
Le sterili montagne ebbi a ricetto!

CONTE
(Da Biscaglia!)

FERRANDO
(Che intesi! . . . Oh! . . . qual sospetto!)

Now answer me!
If you lie, you'll pay for it!

AZUCENA
Ask what you will.

COUNT
Where were you going?

AZUCENA
I don't know.

COUNT
What?

AZUCENA
A gypsy's way
is to wander aimlessly
without a plan.
The sky is her roof, her country the world.

COUNT
Where have you come from?

AZUCENA
Biscay. I lived there
among the mountain crags.

COUNT
(Biscay!)

FERRANDO
(What? Oh, can it be?)

Réponds-moi,
Et garde-toi de mentir!

AZUCENA
Pose ta question!

LE COMTE
Où vas-tu?

AZUCENA
Je l'ignore.

LE COMTE
Comment!

AZUCENA
Une bohémienne a coutume
D'errer sans but,
Le ciel est son toit,
Le monde est sa patrie.

LE COMTE
Et d'où viens-tu?

AZUCENA
De Biscaye, où jusqu'à présent,
J'ai trouvé un refuge dans les montagnes arides!

LE COMTE
(De Biscaye!)

FERRANDO
(Qu'ai-je entendu! Oh! Quel soupçon!)

AZUCENA
Meine Tage verbrachte ich in Armut,
doch war ich mit meinem Los zufrieden;
die einzige Hoffnung war mir ein Sohn . . .
Er verließ mich! Der Undankbare vergaß mich!
Verlassen irre ich nun umher
und suche nach meinem Sohn,
der meinem Herzen schon
so viele Qualen bereitet hat!
Liebe bewies ich für ihn,
wie auf Erden noch keine Mutter es getan.

FERRANDO
(Diese Züge!)

GRAF
Sag, verbrachtest du
lange Zeit in jenen Bergen?

AZUCENA
Lange Zeit, ja.

GRAF
Erinnerst du dich
an einen Knaben, Sohn eines Grafen,
der, fünfzehn Jahre sind es nun her, aus
dem Schloß geraubt und dorthin verschleppt wurde?

AZUCENA
Und du, sprich . . . wer bist du?

AZUCENA
Giorni poveri vivea,
Pur contenta del mio stato;
Sola speme un figlio avea . . .
Mi lasciò! . . . m'oblia l'ingrato!
Io, deserta, vado errando
Di quel figlio ricercando,
Di quel figlio che al mio core
Pene orribili costò! . . .
Qual per esso provo amore
Madre in terra non provò.

FERRANDO
(Il suo volto!)

CONTE
Di' . . . traesti
Lunga etade fra quei monti?

AZUCENA
Lunga, sì.

CONTE
Rammenteresti
Un fanciul, prole di conti,
Involato al suo castello,
Son tre lustri, e tratto quivi?

AZUCENA
E tu, parla . . . sei?

AZUCENA
I lived there – a poor gypsy,
but happy with my lot;
my only hope was a son . . .
he left me, forgot me, the ungrateful lad.
Alone, I wander now,
looking for my son –
this son who has caused
such sorrow in my heart!
The love which I feel for him
no mother has ever felt before!

FERRANDO
(Her face!)

COUNT
Tell me, have you
lived long in these mountains?

AZUCENA
A long time, yes.

COUNT
Do you remember a child,
the son of a count,
who was stolen from his castle
some fifteen years ago and brought here?

AZUCENA
You . . . speak . . . who are you?

AZUCENA
Je vivais pauvre mais heureuse.
Mon seul espoir était mon fils.
Il m'a quittée.
L'ingrat m'a oubliée!
J'erre, solitaire,
A la recherche de ce fils,
De ce fils qui me causa d'horribles peines!
Jamais mère en ce monde
N'éprouva un amour tel
Que mon amour pour lui.

FERRANDO
(Son visage!)

LE COMTE
Dis-moi, as-tu séjourné
Longtemps dans ces montagnes?

AZUCENA
Oui, longtemps.

LE COMTE
Te souviens-tu d'un enfant,
Le fils d'un Comte, qui fut volé
Dans son château, il y a trois lustres
Et conduit ici?

AZUCENA
Et toi, parle! Tu es?

GRAF
Der Bruder
des Geraubten.

AZUCENA
(Ah!)

FERRANDO
(bemerkt das Entsetzen Azucenas, das diese schlecht verbergen kann)
(Ja!)

GRAF
Hörtest du nie
etwas davon?

AZUCENA
Ich? Nein. Erlaube, daß ich weiter
nach den Spuren meines Sohnes forsche.

FERRANDO
Bleib, du Verbrecherin!

AZUCENA
(Weh mir!)

FERRANDO
Hier siehst du sie,
die die verruchte, entsetzliche Tat
einst beging!

GRAF
Fahre fort!

CONTE
Fratello
Del rapito.

AZUCENA
(Ah!)

FERRANDO
(notando il mal nascosto terrore di Azucena)
(Sì!)

CONTE
Ne udivi
Mai novella?

AZUCENA
Io! . . . No . . . Concedi
Che del figlio l'orme io scopra.

FERRANDO
Resta, iniqua . . .

AZUCENA
(Ohimè!)

FERRANDO
Tu vedi
Chi l'infame, orribil opra
Commettea . . .

CONTE
Finisci! . . .

COUNT
The brother
of that kidnapped child.

AZUCENA
(Ah!)

FERRANDO
(noticing Azucena's ill-concealed terror)

(Yes!)

COUNT
Have you
ever heard of him?

AZUCENA
? No. Now let me go
o find my son.

FERRANDO
Stay, evil woman!

AZUCENA
Alas!)

FERRANDO
You see
efore you the woman
who committed the horrid crime.

COUNT
Continue!

LE COMTE
Le frère
De cet enfant.

AZUCENA
(Ah!)

FERRANDO
(remarquant la terreur mal dissimulée d'Azucena)

(Mais oui!)

LE COMTE
N'entendis-tu jamais
Parler de lui?

AZUCENA
Moi? Non! Permets-moi
De chercher les traces de mon fils.

FERRANDO
Reste, scélérate!

AZUCENA
(Hélas!)

FERRANDO
Tu as devant toi,
Celle qui commit
L'horrible, l'infâme crime.

LE COMTE
Achève!

FERRANDO
Sie ist es!

AZUCENA
(leise zu Ferrando)
Schweig!

FERRANDO
Sie ist es,
die den Knaben ins Feuer warf!

GRAF
Ha, Schändliche!

SOLDATEN
Sie selbst!

AZUCENA
Er lügt!

GRAF
Diesmal entkommst du
deinem Schicksal nicht!

AZUCENA
Weh mir!

GRAF
Zieht die Fesseln
fester an!
(Die Soldaten führen seinen Befehl aus.)

FERRANDO
È dessa!

AZUCENA
(piano a Ferrando)
Taci!

FERRANDO
È dessa che il bambino
Arse!

CONTE
Ah! perfida!

SOLDATI
Ella stessa!

AZUCENA
Ei mentisce . . .

CONTE
Al tuo destino
Or non fuggi.

AZUCENA
Deh!

CONTE
Quei nodi
Più stringete.
(I Soldati eseguiscono.)

FERRANDO
It is she!

AZUCENA
(softly, to Ferrando)
Be still!

FERRANDO
She is the one who burned
the child!

COUNT
Ah, wretch!

SOLDIERS
It is she!

AZUCENA
He lies!

COUNT
Now you shall not
escape your fate.

AZUCENA
Ah!

COUNT
Tighten
her bonds!
(The soldiers obey.)

FERRANDO
C'est elle!

AZUCENA
(tout bas à Ferrando)
Tais-toi!

FERRANDO
C'est elle
Qui brûla l'enfant!

LE COMTE
Ah! Perfide!

SOLDATS
Elle-même!

AZUCENA
Il ment.

LE COMTE
Tu n'échapperas plus
A ton destin.

AZUCENA
Hélas!

LE COMTE
Resserrez
Ses liens.
(les soldats s'exécutent)

AZUCENA
O Gott! O Gott!

SOLDATEN
Schreie nur!

AZUCENA
(verzweifelt)
Und du kommst nicht,
Manrico, mein Sohn,
eilst deiner unglücklichen Mutter
nicht zu Hilfe?

GRAF
Manricos Mutter?

FERRANDO
Zittere!

GRAF
Welches Glück! In meiner Gewalt!

FERRANDO
Zittere! Zittere!

GRAF
Welches Glück!

AZUCENA
Weh mir!
Lockert doch, ihr Unmenschen,
meine harten Fesseln!
Diese grausame Marter

AZUCENA
Oh Dio! Oh Dio!

SOLDATI
Urla pur!

AZUCENA
(con disperazione)
E tu non vieni,
O Manrico, o figlio mio?
Non soccorri all'infelice
Madre tua?

CONTE
Di Manrico genitrice?

FERRANDO
Trema!

CONTE
Oh sorte! in mio poter!

FERRANDO
Trema! Trema!

CONTE
Oh sorte!

AZUCENA
Ah!
Deh! rallentate, o barbari,
Le acerbe mie ritorte . . .
Questo crudel martirio

AZUCENA
Oh, God! Oh, God!

SOLDIERS
Shout if you wish!

AZUCENA
(desperately)
And are you not coming,
Manrico, my son?
Won't you save
your poor mother?

COUNT
Manrico's mother?

FERRANDO
Tremble!

COUNT
Oh, destiny! And in my power!

FERRANDO
Tremble! Tremble!

COUNT
Oh, destiny!

AZUCENA
Ah!
Cruel men, loosen now
these bitter bonds!
This cruel torture

AZUCENA
Ô mon Dieu! Mon Dieu!

SOLDATS
Hurle donc!

AZUCENA
(désespérée)
Et toi, tu ne viens pas,
Ô Manrico, mon fils?
Tu ne portes pas secours
A ta malheureuse mère?

LE COMTE
Tu es la mère de Manrico?

FERRANDO
Tremble!

LE COMTE
Ô destin! Elle est en mon pouvoir!

FERRANDO
Tremble! Tremble!

LE COMTE
Ô destin!

AZUCENA
Ah!
Relâchez, barbares,
Ces liens qui me blessent!
Ce cruel martyre

ist ein langsamer Tod für mich!
Eines ruchlosen Vaters
noch schlechterer Sohn,
zittere! Es gibt einen Gott der Elenden,
und er wird dich strafen!

GRAF
Dein Sproß, abscheuliche Zigeunerin,
ist dieser Verräter?
Mit deiner Hinrichtung
kann ich ihn mitten ins Herz treffen!
Eine Freude erfüllt mir die Brust,
die ich mit Worten nicht auszudrücken vermag!
Ah, nun wird durch mich
des Bruders Asche endlich gerächt!

FERRANDO und SOLDATEN
Schon bald wirst du
den scheußlichen Scheiterhaufen aufgerichtet sehen.
Doch wird das irdische Feuer
nicht deine einzige Marter sein!

AZUCENA
Lockert doch, ihr Unmenschen,
meine harten Fesseln!
Diese grausame Marter
ist ein langsamer Tod für mich!
Eines ruchlosen Vaters
noch schlechterer Sohn,
zittere! Es gibt einen Gott der Elenden,
und er wird dich strafen!

È prolungata morte!
D'iniquo genitore
Empio figliuol peggiore,
Trema! V'è Dio pei miseri,
E Dio ti punirà!

CONTE
Tua prole, o turpe zingara,
Colui, quel traditore?
Potrò col tuo supplizio
Ferirlo in mezzo al cor!
Gioia m'inonda il petto,
Cui no, non esprime il detto!
Ah, meco il fraterno cenere
Piena vendetta avrà!

FERRANDO e SOLDATI
Infame pira sorgere,
Ah, sì, vedrai tra poco,
Né solo tuo supplizio
Sarà terreno foco!

AZUCENA
Deh! rallentate, o barbari,
Le acerbe mie ritorte . . .
Questo crudel supplizio
È prolungata morte!
D'iniquo genitore
Empio figliuol peggiore,
Trema! V'è Dio pei miseri,
E Dio ti punirà, ah sì!

is drawn-out death.
Wicked son of a father
more wicked than you,
tremble, for the wretched have a God,
a God who will punish you!

COUNT
Your son, o ragged gypsy,
that traitor is your son?
I shall use your agony
to pierce his heart!
At last joy beyond words
fills my heart!
Ah, through me, my brother's ashes
shall be avenged at last!

FERRANDO and SOLDIERS
Sinful woman, the frightful fire
will rise before your gaze;
and these earthly flames do not mark
the end of your suffering.

AZUCENA
Ah, cruel men, loosen now
these bitter bonds!
This cruel torture
is drawn-out death.
Wicked son of a father
more wicked than you,
tremble, for the wretched have a God,
a God who will punish you!

Est une mort lente!
Tremble, fils plus infâme
Encore que ton père, tremble!
Il y a un dieu pour les malheureux,
Et ce dieu te punira!

LE COMTE
Ton fils, ô misérable bohémienne,
Lui, ce traître?
Par ton supplice, je pourrai
L'atteindre en plein cœur!
Une joie que les mots ne peuvent
Exprimer inonde le mien!
Ah! Grâce à moi les cendres
De mon frère seront vengées!

FERRANDO et SOLDATS
Ah, oui, tu verras bientôt
S'élever un bûcher infâme,
Mais ton supplice
Ne se bornera pas à ce feu terrestre!

AZUCENA
Ah! Relâchez, barbares,
ces liens qui me blessent!
Ce cruel martyre
Est une mort lente!
Tremble, fils plus infâme
Encore que ton père, tremble!
Il y a un dieu pour les malheureux,
Et ce dieu te punira, oui!

GRAF
Dein Sproß, abscheuliche Zigeunerin,
ist dieser Verführer?
Nun wird durch mich
des Bruders Asche endlich gerächt! Ja!

FERRANDO und SOLDATEN
Die Flammen der Hölle
seien ein ewiger Scheiterhaufen für dich!
Dort wird deine Seele
schmachten und sich verzehren!

(Auf Befehl des Grafen führen die Soldaten Azucena ab. Er geht in sein Zelt, gefolgt von Ferrando.)

CONTE
Tua prole, o turpe zingara,
Colui, quel seduttore?
Meco il fraterno cenere
Piena vendetta avrà, sì!

FERRANDO e SOLDATI
Le vampe dell'inferno
A te fian rogo eterno!
Ivi penare ed ardere
L'anima tua dovrà!

(Al cenno del Conte i Soldati traggono con sé Azucena. Egli entra nella sua tenda, seguito da Ferrando.)

Zweites Bild: Saal neben der Kapelle auf Castellor; im Hintergrund ein Balkon

Nr. 11 SZENE UND ARIE

LEONORA
Was für einen Waffenlärm hörte ich soeben?

MANRICO
Die Gefahr ist groß! Es wäre vergebens,
sie noch länger zu verbergen!
Bei Tagesanbruch
wird der Angriff auf uns beginnen!

LEONORA
Wehe uns! Was sagst du?

Quadro secondo: Sala adiacente alla Cappella in Castellor, con verone nel fondo

N. 11 SCENA ED ARIA

LEONORA
Quale d'armi fragor poc'anzi intesi?

MANRICO
Alto è il periglio! Vano
Dissimularlo fora!
Alla novella aurora
Assaliti saremo! . . .

LEONORA
Ahimè! . . . Che dici? . . .

COUNT
Your son, o ragged gypsy,
that seducer is your son?
Ah, through me, my brother's ashes
shall be avenged at last!

SOLDIERS
The flames of hell
shall be your everlasting pyre,
and there your spirit
shall burn in penance!

(At a sign from the Count, the soldiers drag Azucena away. Di Luna enters his tent, followed by Ferrando.)

LE COMTE
Ton fils, ô misérable bohémienne,
Lui, ce séducteur?
Oui, grâce à moi, les cendres
De mon frère seront vengées!

FERRANDO et SOLDATS
Les flammes de l'enfer
Seront ton bûcher éternel!
C'est là que ton âme
Devra souffrir et se consumer!

(à un signe du Comte, les soldats entraînent Azucena, il se retire dans sa tente suivi de Ferrando)

Scene 2: A hall adjoining the chapel at Castellor, with a balcony at the back

No. 11 SCENA AND ARIA

LEONORA
What was that sound of arms I heard?

MANRICO
The danger is great! To try
to hide it would be useless.
At dawn
we shall be attacked.

LEONORA
Ah, what are you saying?

Scène 2: Une salle près de la chapelle à Castellor. Au fond, un balcon

N° 11 SCENE ET ARIA

LEONORA
Quel est ce bruit d'armes que j'entends?

MANRICO
Le péril est grand!
Il serait vain de le cacher!
Demain à l'aurore
Nous subirons l'assaut!

LEONORA
Ah! Que dis-tu?

MANRICO
Aber der Sieg über unsere Feinde
ist uns gewiß! Ebenbürtig sind wir
ihnen an Kühnheit, Mut und Waffen.
(zu Ruiz)
Du geh! Für die kurze Zeit meiner Abwesenheit
übertrage ich dir die Vorbereitungen für den Kampf.
Daß nichts versäumt wird!
(Ruiz geht ab.)

LEONORA
Ein so düsteres Licht
leuchtet unserem Bund!

MANRICO
Diese dunklen Ahnungen,
verscheuche sie, Geliebte!

LEONORA
Kann ich es?

MANRICO
Liebe allein, die reinste Liebe
soll in diesem Augenblick dein Herz erfüllen.
Ja, meine Liebste, vereint mit dir,
du meine Gefährtin,
wird noch furchtloser meine Seele sein,
und noch stärker mein Arm.
Doch wenn es im Buche
meines Schicksals geschrieben steht,
daß ich, vom Schwert des Feindes durchbohrt,
zu den Opfern gehöre, dann werden,

MANRICO
Ma de' nostri nemici
Avrem vittoria . . . Pari
Abbiamo al loro ardir, brando e coraggio.
(a Ruiz)
Tu va; . . . le belliche opre,
Nell'assenza mia breve, a te commetto.
Che nulla manchi! . . .
(Ruiz parte.)

LEONORA
Di qual tetra luce
Il nostro imen risplende!

MANRICO
Il presagio funesto,
Deh! sperdi, o cara!

LEONORA
E il posso?

MANRICO
Amor . . . sublime amore,
In tale istante ti favelli al core.
Ah! sì, ben mio, coll'essere
Io tuo, tu mia consorte,
Avrò più l'alma intrepida,
Il braccio avrò più forte.
Ma pur, se nella pagina
De' miei destini è scritto
Ch'io resti tra le vittime,
Dal ferro ostil trafitto,

MANRICO
But we shall defeat
our enemies. Our strength and courage
are equal to their daring!
(to Ruiz)
Go; I must be away for a few days.
Meanwhile, I entrust everything to you.
Leave nothing undone!
(Ruiz leaves.)

LEONORA
How sad the light
which shines on our wedding!

MANRICO
Do not believe in
these sad signs, my love!

LEONORA
How can I help it?

MANRICO
Nothing but love, sublime love,
must speak to your heart.
Ah, yes, my love, in being yours,
in knowing that you are mine,
my soul will now be braver,
my arm stronger.
But if on my page of fate
it be written
that I must die
on the enemy's sword,

MANRICO
Mais nous l'emporterons sur nos ennemis.
Nous avons, comme eux,
De l'audace, des armes et du courage.
(à Ruiz)
Va! Je te confie la conduite
Du combat pendant ma brève absence.
Veille que rien ne manque!
(Ruiz s'en va)

LEONORA
De quelle sinistre lumière
Resplendit notre hymen!

MANRICO
Chasse, ô chère âme,
Ce funeste présage!

LEONORA
Comment pourrais-je?

MANRICO
Que l'amour, l'amour sublime,
En cet instant, parle à ton cœur.
Ah! Oui, ma bien-aimée,
Quand je serai à toi,
Toi mon épouse,
J'aurai l'âme plus intrépide
Et le bras plus fort.
Mais s'il est écrit
Que je sois au nombre des victimes,
Transpercé par le fer de l'ennemi,

während ich meine letzten Seufzer ausstoße,
meine Gedanken bei dir weilen,
und nur um dir in den Himmel voranzugehen,
wird mich der Tod ereilen.

(Man hört Orgelklänge aus der benachbarten Kapelle.)

LEONORA und MANRICO
Die Klänge himmlischer Musik
dringen in unsere Herzen!
Komm, der Tempel eröffnet uns
die Freuden der reinen Liebe!

(Während sie sich jubelnd der Kapelle nähern, kommt eilends Ruiz herein.)

RUIZ
Manrico?

MANRICO
Was gibt es?

RUIZ
Komm, sieh die Zigeunerin,
in Ketten!

MANRICO
O mein Gott!

RUIZ
Von den Händen der Barbaren
wurde schon der Scheiterhaufen entzündet.

Tra quegli estremi aneliti
A te il pensier verrà,
E solo in ciel precederti
La morte a me parrà!

(Si ode il suono dell'organo dalla vicina Cappella.)

LEONORA e MANRICO
L'onda de' suoni mistici
Pura discende al cor!
Vieni; ci schiude il Tempio
Gioie di casto amor!

(Mentre s'avviano giubilanti al Tempio, Ruiz sopraggiunge frettoloso.)

RUIZ
Manrico? . . .

MANRICO
Che?

RUIZ
La zingara,
Vieni, tra ceppi mira . . .

MANRICO
Oh Dio!

RUIZ
Per man de' barbari
Accesa è già la pira.

with my last breath
my thoughts will be of you;
for me, death will only mean
that I await you in heaven.

(The chapel organ is heard.)

LEONORA and MANRICO
The pure wave of holy sound
goes straight to the heart!
Come, for the church will give us
the joys of pure love.

(As they move happily towards the chapel, Ruiz enters in great haste.)

RUIZ
Manrico?

MANRICO
What?

RUIZ
The gypsy –
come, see her in bonds!

MANRICO
Oh, God!

RUIZ
The rogues
have already lit the pyre.

A mon dernier soupir
Ma pensée sera pour toi,
Et je croirai par la mort
Te précéder au ciel!

(on entend l'orgue de la chapelle voisine)

LEONORA et MANRICO
Cette pure musique céleste
pénètre dans nos cœurs!
Viens; le temple nous entrouve
Les joies d'un chaste amour!

(tandis qu'ils se dirigent, pleins de joie vers le temple, Ruiz survient en toute hâte)

RUIZ
Manrico?

MANRICO
Qu'y a-t-il?

RUIZ
Viens voir la bohémienne,
Elle est enchaînée!

MANRICO
Ô Dieu!

RUIZ
La main des barbares
A déjà allumé le bûcher.

MANRICO
(geht zum Balkon)
O Himmel, meine Glieder zittern,
mir wird schwarz vor den Augen!

LEONORA
Du bebst?

MANRICO
Ich kann nicht anders! So wisse denn,
ich bin . . .

LEONORA
Nun wer?

MANRICO
Ihr Sohn!

LEONORA
Ah!

MANRICO
O diese Schurken! Der furchtbare Anblick
raubt mir fast den Atem!
Rufe unsere Männer zusammen! Beeile dich,
Ruiz, geh und hole sie . . . fliege!
(Ruiz geht eilig ab.)
Das schreckliche Feuer dieses Scheiterhaufens
entbrennt auch in meinem Innern!
Löscht es aus, ihr Ruchlosen, oder schon bald
werde ich es mit eurem Blute löschen!
Ich war schon ihr Sohn, bevor ich dich liebte,

MANRICO
(accostandosi al verone)
Oh ciel, mie membra oscillano . . .
Nube mi copre il ciglio!

LEONORA
Tu fremi!

MANRICO
E il deggio! Sappilo,
Io son . . .

LEONORA
Chi mai?

MANRICO
Suo figlio!

LEONORA
Ah!

MANRICO
Ah! vili! . . . Il rio spettacolo
Quasi il respir m'invola . . .
Raduna i nostri . . . affrettati,
Ruiz . . . va . . . va . . . torna . . . vola!
(Ruiz parte frettoloso.)
Di quella pira l'orrendo foco
Tutte le fibre m'arse, avvampò!
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
Col sangue vostro la spegnerò!
Era già figlio prima d'amarti,

MANRICO
(running to the balcony)
Oh, heaven! My body trembles,
my eyes are blinded!

LEONORA
You are shuddering!

MANRICO
Perforce. You must know –
I am . . .

LEONORA
Who?

MANRICO
Her son!

LEONORA
Ah!

MANRICO
Ah, cowards! This evil sight
steals my life's breath from me.
Call our men, quick,
Ruiz! Go, run . . . fly!
(Ruiz leaves hurriedly.)
The horrid flames of that pyre
consume my whole being!
Sinners, put out the fire,
or I shall quench it with your blood!
I was her son before I was your lover,

MANRICO
(s'approchant du balcon)
Ô Ciel, je tremble,
Un nuage voile mes regards!

LEONORA
Tu trembles!

MANRICO
C'est vrai, je tremble!
Ecoute,je suis . . .

LEONORA
Qui donc?

MANRICO
Son fils!

LEONORA
Ah!

MANRICO
Ah! Les lâches! Quel spectacle cruel!
Je respire à peine.
Rassemble les nôtres! Hâte-toi,
Ruiz! Va, va, reviens . . . Vole!
(Ruiz part très vivement)
L'horrible feu de ce bûcher
M'a brûlé tout entier!
Eteignez-le, impies, sinon
Je vais l'éteindre avec votre sang!
Bien avant de t'aimer j'étais son fils,

deine Qual kann mich nicht zurückhalten.
O unglückliche Mutter, ich eile, dich zu retten,
oder wenigstens mit dir zu sterben!

LEONORA
Nicht länger ertrage ich die Schicksalsschläge!
O wieviel schöner wäre es, zu sterben!

MANRICO
Das schreckliche Feuer dieses Scheiterhaufens *etc.*

(Ruiz kehrt mit Bewaffneten zurück.)

RUIZ und BEWAFFNETE
Zu den Waffen, zu den Waffen! Hier sind wir, bereit,
mit dir zu kämpfen oder mit dir zu sterben!
Zu den Waffen, zu den Waffen!

MANRICO
O unglückliche Mutter, ich eile, dich zu retten,
oder wenigstens mit dir zu sterben!
Zu den Waffen, zu den Waffen!

(Manrico geht eilig ab, gefolgt von Ruiz und den Bewaffneten, während man hinter der Szene den Lärm von Waffen und Kriegsgeräten hört.)

Non può frenarmi il tuo martir.
Madre infelice, corro a salvarti,
O teco almeno corro a morir!

LEONORA
Non reggo a colpi tanto funesti . . .
Oh quanto meglio saria morir!

MANRICO
Di quella pira l'orrendo foco *ecc.*

(Ruiz torna con Armati.)

RUIZ e ARMATI
All'armi! All'armi! Eccone presti
A pugnar teco, o teco a morir!
All'armi! All'armi!

MANRICO
Madre infelice, corro a salvarti,
O teco almeno corro a morir!
All'armi! All'armi!

(Manrico parte frettolosamente, seguito da Ruiz e dagli Armati, mentre si ode dall'interno fragor d'armi e di bellici strumenti.)

not even your suffering can hold me back.
Wretched mother, I come to save you,
or at least to die with you!

LEONORA
I cannot bear blows so disastrous!
O how much better it would be to die!

MANRICO
The horrid flames of that pyre, *etc.*

(Ruiz returns with his soldiers.)

RUIZ and SOLDIERS
To arms, to arms! We are ready
to fight for you, to die for you.
To arms, to arms!

MANRICO
Wretched mother, I come to save you,
or at least to die with you!
To arms, to arms!

(Manrico dashes out, followed by Ruiz and his soldiers, as the sounds of battle are heard.)

Ta souffrance ne peut me retenir.
Ô ma mère malheureuse, je cours te sauver
Ou du moins mourir avec toi!

LEONORA
Je ne résiste pas à un coup si funeste.
Oh! Combien je préférerais mourir!

MANRICO
L'horrible feu de ce bûcher, *etc.*

(Ruiz revient accompagné des soldats)

RUIZ et SOLDATS
Aux armes! Aux armes!
Nous voici prêts à combattre ou à mourir avec toi!
Aux armes! Aux armes!

MANRICO
Ô ma mère malheureuse, je cours te sauver
Ou du moins mourir avec toi!
Aux armes! Aux armes!

(Manrico sort précipitemment suivi par Ruiz et les soldats, à l'intérieur, on entend des bruits d'armes et d'instruments guerriers)

Vierter Teil – Die Hinrichtung

Erstes Bild: Ein Flügel des Palastes Aliaferia

In der Ecke ein Turm mit Fenstern, die durch Eisenstäbe gesichert sind. Finstere Nacht.
Zwei in Mäntel gehüllte Personen nähern sich: Es sind Leonora und Ruiz.

Nr. 12 SZENE, ARIE UND MISERERE

RUIZ
(mit gedämpfter Stimme)
Wir sind da; das ist der Turm, in dem
die Staatsgefangenen schmachten. Hierher
hat man den Unglücklichen gebracht!

LEONORA
Geh, laß mich allein!
Hab keine Angst um mich . . .
Vielleicht kann ich ihn retten.
(Ruiz entfernt sich.)
Angst um mich? Sicher
und schnell kann ich mich schützen!
(Ihre Augen richten sich auf einen Ring mit einem Edelstein, der ihre rechte Hand schmückt.)

Parte Quarta – Il Supplizio

Quadro primo: Un'ala del Palazzo dell'Aliaferia

All'angolo una torre con finestre assicurate da spranghe di ferro. – Notte oscurissima.
Si avanzano due persone ammantellate: sono Leonora e Ruiz.

N. 12 SCENA, ARIA E MISERERE

RUIZ
(sommessamente)
Siam giunti; ecco la torre, ove di Stato
Gemono i prigionieri . . . ah! l'infelice
Ivi fu tratto!

LEONORA
Vanne,
Lasciami, né timor di me ti prenda . . .
Salvarlo io potrò forse.
(Ruiz si allontana.)
Timor di me? . . . Sicura,
Presta è la mia difesa!
(I suoi occhi si figgono ad una gemma che le fregia la mano destra.)

Part IV – The Execution

Scene 1: A wing of the Aliaferia palace

At one corner a tower with barred windows. It is a very dark night.
Two cloaked figures step from the shadows: Leonora and Ruiz.

No. 12 SCENA, ARIA AND MISERERE

RUIZ
(softly)
We have arrived. Here is the tower where
the state prisoners are held. Ah, the poor man
was brought here.

LEONORA
Go now.
Leave me, and have no fear for me.
Perhaps I can save him.
(Ruiz withdraws.)
Fear for me? My defense
is quick and sure.
(She stares at a jewel that adorns her right hand.)

Quatrième Partie – Le Supplice

Scène 1: Une aile du palais d'Aliaferia

A l'angle, une tour aux fenêtres barricadées. La nuit est très sombre.
Deux personnes s'avancent, enveloppées dans leurs manteaux: ce sont Leonora et Ruiz.

N° 12 SCENE, ARIA ET MISERERE

RUIZ
(à voix basse)
Nous voici arrivés; voici la tour,
Où gémissent les prisonniers politiques.
Ah! Le malheureux. C'est là qu'on l'a traîné!

LEONORA
Va, laisse-moi et
Ne crains pas pour moi.
Je pourrai peut-être le sauver.
(Ruiz s'éloigne)
Craindre pour moi? J'ai une défense
Sûre et rapide!
(elle fixe du regard une pierre précieuse qui orne sa main droite)

Eingehüllt in das Dunkel der Nacht
bin ich bei dir, und du weißt es nicht!
So tragt, ihr nächtlichen Lüfte voll Trauer
und Mitleid, die ihr um mich her atmet,
meine Seufzer zu ihm!

Auf den rosigen Flügeln der Liebe
eile, o tränenvoller Seufzer,
und bringe Trost dem betrübten Sinn
des unglücklichen Gefangenen.
Als ein Schimmer der Hoffnung
dringe in jenen Raum,
erwecke in ihm die Erinnerung
an die Träume der Liebe!
Doch, ach, erzähle ihm nicht
von den Qualen meines Herzens!

(Die Totenglocke läutet.)

STIMMEN
(hinter der Szene)
Erbarme dich einer Seele, die schon so nahe
dem Abschied, von dem es kein Zurück mehr gibt!
Erbarme dich ihrer, gütiger Gott,
und lasse sie nicht Beute der Hölle sein!

LEONORA
Dieser Klang, diese feierlichen und ernsten Gebete,
erfüllen die Luft mit dumpfem Entsetzen!
Die Beklemmung, die mich befällt, raubt
meinen Lippen den Atem und läßt mein Herz stocken!

In quest'oscura
Notte ravvolta, presso a te son io,
E tu nol sai! . . . Gemente
Aura, che intorno spiri,
Deh, pietosa gli arreca i miei sospiri!

D'amor sull'ali rosee
Vanne, sospir dolente,
Del prigioniero misero
Conforta l'egra mente . . .
Com'aura di speranza
Aleggia in quella stanza,
Lo desta alle memorie,
Ai sogni dell'amor! . . .
Ma, deh! non dirgli improvvido
Le pene del mio cor!

(Suona la campana dei morti.)

VOCI INTERNE

Miserere d'un'alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno!
Miserere di lei, bontà divina,
Preda non sia dell'infernal soggiorno!

LEONORA
Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
Empiron quest'aere di cupo terror! . . .
Contende l'ambascia, che tutta m'investe,
Al labbro il respiro, i palpiti al cor!

In this dark
night, hidden from all, I am near you,
though you do not know! Soft breeze,
sobbing around me,
ah, be kind and bear my sighs to him.

On the rosy wings of love
fly, my anguished sigh,
and comfort the weary mind
of the unhappy prisoner.
Like a breath of hope
fly to his cell,
awaken him to the memories,
to the dreams of love.
But, ah, be not rash, do not tell him
what sorrows are in my heart!

(The death knell sounds.)

VOICES
(distant)
Lord, Thy mercy on this soul,
about to go on the journey of no return!
Thy mercy, O Lord, so that this soul
may not become the prey of hell!

LEONORA
This hymn, these solemn, mournful prayers
oppress the air with terror!
The grief that overcomes me
covets my breath, the beating of my heart!

Dans cette nuit obscure,
Je suis près de toi,
Et tu ne le sais pas!
Que la brise qui gémit alentour,
Ait pitié de nous et lui apporte mes soupirs!

Sur les ailes roses de l'amour
Va, soupir de douleur,
Redonner courage au pauvre prisonnier,
A son esprit troublé!
Comme une brise d'espérance
Souffle dans sa cellule,
Eveille en lui les souvenirs
Et les rêves d'amour!
Mais, par pitié! Ne lui dis pas
Les souffrances de mon cœur!

(on entend sonner le glas)

VOIX
(de derrière la scène)
Aie pitié d'une âme,
A l'heure de son dernier voyage.
Aie pitié d'elle, Dieu de bonté,
Qu'elle ne soit pas la proie de l'enfer!

LEONORA
Ce glas, ces prières funèbres, solennelles,
Emplissent l'air de terreur!
L'angoisse qui m'envahit
Paralyse . . . mon souffle et mon cœur!

MANRICO
(vom Turm)
Ah! Wie spät kommt
der Tod zu jenem, der
zu sterben sich sehnt!
Leb wohl, Leonora, leb wohl!

LEONORA
O Himmel! Mir schwinden die Sinne!

STIMMEN
Erbarme dich einer Seele, die schon so nahe
dem Abschied, von dem es kein Zurück mehr gibt!
Erbarme dich ihrer, gütiger Gott,
und lasse sie nicht Beute der Hölle sein!

LEONORA
Über dem grausigen Turm, wehe, kreist der Tod
mit den Schwingen der Finsternis!
Vielleicht werden sich die Türen erst dann
für ihn öffnen, wenn sein Leib schon kalt ist!

STIMMEN
Erbarme dich!

MANRICO
(vom Turm)
Mit meinem Blute bezahle ich
meine Liebe für dich!
Vergiß mich nicht,
Leonora, leb wohl!

MANRICO
(dalla torre)
Ah! che la morte ognora
È tarda nel venir
A chi desia morir! . . .
Addio, Leonora, addio!

LEONORA
Oh ciel! . . . Sento mancarmi!

VOCI INTERNE
Miserere d'un'alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno!
Miserere di lei, bontà divina,
Preda non sia dell'infernal soggiorno!

LEONORA
Sull'orrida torre, ahi! par che la morte
Con ali di tenebre librando si va! . . .
Ahi! forse dischiuse gli fian queste porte
Sol quando cadaver già freddo sarà!

VOCI INTERNE
Miserere!

MANRICO
(dalla torre)
Sconto col sangue mio
L'amor che posi in te!
Non ti scordar di me,
Leonora, addio!

MANRICO
(from the tower)
Ah, how slow is death,
how slow in coming,
for one who wants to die!
Farewell, Leonora!

LEONORA
Oh, heaven! I am dying!

VOICES
Lord, Thy mercy on this soul,
about to go on the journey of no return!
Thy mercy, O Lord, so that this soul
may not become the prey of hell!

LEONORA
Above the horrid tower, ah! it is as if death
hovered on sable wings!
Ah! perhaps these gates will be opened
only when he is cold and dead!

VOICES
Thy mercy, Lord!

MANRICO
(from the tower)
Now I pay in blood
for the love I gave to you!
Never forget me!
Leonora, farewell!

MANRICO
(depuis la tour)
Ah! Comme la mort
Est lente à venir
Pour celui qui la désire!
Adieu, Leonora, Adieu!

LEONORA
Oh ciel! Je défaille!

VOIX
Aie pitié d'une âme
A l'heure de son dernier voyage.
Aie pitié d'elle, Dieu de bonté,
Qu'elle ne soit pas la proie de l'enfer!

LEONORA
Ah! Sur cette horrible tour
On croirait voir planer la mort aux ailes de ténèbres!
Ah! Ces portes ne s'entrouvriront
Peut-être que pour un cadavre déjà froid!

VOIX
Aie pitié!

MANRICO
(depuis la tour)
Je paie de mon sang
Mon amour pour toi!
Ne m'oublie pas,
Leonora, adieu!

LEONORA
Dich vergessen! Dich . . .
Mir schwinden die Sinne!

STIMMEN
Erbarme dich!

MANRICO
Mit meinem Blute bezahle ich, *etc.*

LEONORA
Dich! . . . Dich vergessen!
Du wirst sehen, daß nie eine Liebe
auf Erden größer war als die meinige:
Sie besiegte das Schicksal in hartem Kampf,
sie wird auch selbst den Tod noch überwinden.
Um den Preis meines Lebens
werde ich dein Leben retten,
oder ich werde mit dir auf immer vereint
in das Grab steigen!
Du wirst sehen, daß nie eine Liebe *etc.*
Ja! Mit dir werde ich
in das Grab steigen!

(Eine Tür öffnet sich; der Graf und einige Gefolgsleute kommen heraus. Leonora tritt zur Seite.)

Nr. 13 Szene und Duett

GRAF
(zu den Gefolgsleuten)
Habt ihr gehört? Im Morgengrauen der Sohn
unter das Beil, die Mutter auf den Scheiterhaufen!

LEONORA
Di te, di te scordarmi!
Sento mancarmi!

VOCI INTERNE
Miserere!

MANRICO
Sconto col sangue mio *ecc.*

LEONORA
Di te! Di te! Scordarmi di te! . . .
Tu vedrai che amore in terra
Mai del mio non fu più forte;
Vinse il fato in aspra guerra,
Vincerà la stessa morte.
O col prezzo di mia vita
La tua vita salverò,
O con te per sempre unita
Nella tomba scenderò!
Tu vedrai che amore in terra *ecc.*
Ah sì! Con te
Nella tomba scenderò!

(S'apre una porta; n'escono il Conte ed alcuni Seguaci. Leonora si pone in disparte.)

N. 13 Scena e Duetto

CONTE
(ai Seguaci)
Udiste? Come albeggi,
La scure al figlio ed alla madre il rogo!

LEONORA
Forget you, ever forget you!
I am dying!

VOICES
Thy mercy, Lord!

MANRICO
Now I pay in blood, *etc.*

LEONORA
Forget you, ever forget you!
You shall see that on earth
there is no love greater than mine:
it vanquished fate in a bitter battle;
it will conquer death as well.
With the price of my life
I will save yours,
and joined with you forever
I will sink into my grave!
You shall see that on earth, *etc.*
Ah, yes! With you
I will sink into my grave!

(A door opens; the Count and some retainers appear. Leonora draws aside in fear.)

No. 13 Scena and Duet

COUNT
(to his retainers)
You heard me? At dawn,
the axe for the son, and the mother to the stake!

LEONORA
T'oublier, t'oublier!
Je défaille!

VOIX
Aie pitié!

MANRICO
Je paie de mon sang, *etc.*

LEONORA
T'oublier, t'oublier!
Tu verras que jamais en ce monde
Il n'y eut d'amour plus fort que le mien;
Il a vaincu le destin en un dur combat,
Il vaincra la mort elle-même.
Au prix de ma vie
Je sauverai la tienne,
Ou, réunie à toi pour toujours,
Je descendrai au tombeau!
Tu verras que jamais en ce monde, *etc.*
Ah oui! Je descendrai
Au tombeau!

(une porte s'ouvre, le Comte et quelques hommes en sortent, Leonora s'écarte)

N° 13 Scene et Duo

LE COMTE
(à ses hommes)
Avez-vous entendu? Dès l'aube,
La hache pour le fils et pour la mère le bûcher!

(Die Gefolgsleute gehen in den Turm.)

Vielleicht mißbrauche ich die Macht,
die mir der Fürst voll anvertraute.
Soweit triebst du mich, du verhängnisvolle Frau!
Wo mag sie nur sein? Castellor ist erobert,
doch von ihr habe ich keine Nachricht,
und vergeblich waren alle Nachforschungen!
Ach! Wo bist du, Grausame?

LEONORA
(tritt hervor)
Ich stehe vor dir.

GRAF
Welche Stimme! Wie? Du bist es?

LEONORA
Du siehst es.

GRAF
Weshalb bist du gekommen?

LEONORA
Er steht vor seiner letzten Stunde,
und du fragst noch?

GRAF
Wie kannst du es wagen?

LEONORA
Oh ja, für ihn
um Mitleid flehe ich.

(I Seguaci entrano nella torre.)

Abuso forse quel poter che pieno
In me trasmise il prence! A tal mi traggi,
Donna per me funesta! . . . Ov'ella è mai?
Ripreso Castellor, di lei contezza
Non ebbi, e furo indarno
Tante ricerche e tante! . . .
Ah! dove sei, crudele? . . .

LEONORA
(avanzandosi)
A te davante.

CONTE
Qual voce! . . . come! . . . tu, donna?

LEONORA
Il vedi.

CONTE
A che venisti?

LEONORA
Egli è già presso
All'ora estrema, e tu lo chiedi?

CONTE
Osar potresti?

LEONORA
Ah sì, per esso
Pietà domando . . .

(The retainers enter the tower.)

I abuse perhaps the power entrusted to me
by the Prince! To what ends you draw me,
baleful woman! Where can she be?
After Castellor was retaken, I heard nothing
of her, and all my efforts to find her
have been in vain!
Oh, where are you, cruel woman?

LEONORA
(coming forward)
Before you!

COUNT
That voice! What, is it you, woman?

LEONORA
You see it is.

COUNT
Why have you come?

LEONORA
He is about to die,
and you ask me why I have come?

COUNT
How dare you?

LEONORA
Ah, yes, for him
I ask you mercy.

(les hommes pénètrent dans la tour)

J'abuse peut-être des pleins pouvoirs
Que m'a donnés le prince!
Voilà où tu m'entraînes,
Ah! Femme pour moi fatale! Où est-elle donc?
J'ai repris Castellor, et je ne sais plus rien d'elle,
Et c'est en vain que je l'ai tant cherchée!
Ah! Où es-tu cruelle?

LEONORA
(s'avançant)
Devant toi.

LE COMTE
Sa voix! Comment! Toi?

LEONORA
Tu le vois.

LE COMTE
Pourquoi es-tu venue?

LEONORA
Sa dernière heure est si proche,
Et tu me le demandes?

LE COMTE
Tu oserais?

LEONORA
Ah oui!
J'implore pitié pour lui!

GRAF
Wie? Du sprichst im Wahn!

LEONORA
Hab Mitleid!

GRAF
Du sprichst im Wahn!

LEONORA
Hab Mitleid!

GRAF
Für den Rivalen soll ich Mitleid empfinden?

LEONORA
Ein gütiger Gott möge es dir eingeben.

GRAF
Mein Gott ist nur die Rache.

LEONORA
Hab Mitleid! Um Mitleid flehe ich!

GRAF
Geh! Geh!

LEONORA
(wirft sich verzweifelt zu Füßen des Grafen)
Sieh, wie sich ein Strom von bitteren Tränen
zu deinen Füßen ergießt:
Genügt dir mein Weinen nicht? Dann
töte mich, trinke mein Blut!

CONTE
Che! Tu deliri!

LEONORA
Pietà!

CONTE
Tu deliri!

LEONORA
Pietà!

CONTE
Ah! Io del rival sentir pietà?

LEONORA
Clemente Nume a te l'ispiri . . .

CONTE
È sol vendetta mio Nume . . .

LEONORA
Pietà! Domando pietà!

CONTE
Va! Va!

LEONORA
(Si getta disperatamente ai piedi del Conte.)
Mira, di acerbe lagrime
Spargo al tuo piede un rio:
Non basta il pianto? Svenami,
Ti bevi il sangue mio . . .

COUNT
What? You are mad!

LEONORA
Mercy!

COUNT
You are mad!

LEONORA
Mercy!

COUNT
Ah, I take pity on my rival?

LEONORA
Let a merciful God inspire it in you.

COUNT
My only god is vengeance.

LEONORA
Mercy! I ask your mercy!

COUNT
Go! Go!

LEONORA
(throwing herself in desperation at the feet of the Count)
See the bitter tears I shed,
prostrate before you;
tears are not enough?
Then kill me, drink my blood.

LE COMTE
Quoi! Tu perds la raison!

LEONORA
Pitié!

LE COMTE
Tu perds la raison!

LEONORA
Pitié!

LE COMTE
Moi! Ressentir de la pitié pour mon rival?

LEONORA
Qu'un dieu clément veuille te l'inspirer.

LE COMTE
Mon Dieu n'est que vengeance.

LEONORA
Pitié! J'implore pitié!

LE COMTE
Va! Va!

LEONORA
(désespérée, elle se jette aux pieds du Comte)
Regarde, je répands à tes pieds
Un flot de larmes amères:
Si mes pleurs ne suffisent pas,
Ouvre mes veines, bois mon sang.

Zertritt meinen Leichnam,
doch rette den Troubadour!

GRAF
Ah! Ein noch grausameres Schicksal
will ich dem Schändlichen bereiten!
Unter tausend gräßlichen Qualen
soll er hundert Tode sterben.

LEONORA
Töte mich!

GRAF
Je mehr du ihn liebst, desto schrecklicher
entbrennt mein Zorn!

LEONORA
Zertritt meinen Leichnam,
doch rette den Troubadour!
Töte mich!

(Der Graf will gehen; Leonora klammert sich an ihn.)

Graf!

GRAF
Genug!

LEONORA
Gnade!

Calpesta il mio cadavere,
Ma salva il Trovator!

CONTE
Ah! dell'indegno rendere
Vorrei peggior la sorte . . .
Fra mille atroci spasimi
Centuplicar sua morte . . .

LEONORA
Svenami . . .

CONTE
Più l'ami, e più terribile
Divampa il mio furor.

LEONORA
Calpesta il mio cadavere,
Ma salva il Trovator!
Mi svena!

(Il Conte vuol partire; Leonora si avviticchia ad esso.)

Conte!

CONTE
Ne basti!

LEONORA
Grazia!

Abuse my dead body,
but save the Troubadour!

COUNT
Ah, if only I might find
some crueler death for the rogue!
In a thousand fearful agonies,
make hundredfold his death.

LEONORA
Kill me!

COUNT
The more you love him,
the more my fury blazes.

LEONORA
Abuse my dead body,
but save the Troubadour!
Kill me!
(The Count attempts to leave; Leonora clings to him.)

Count!

COUNT
Enough!

LEONORA
Mercy!

Foule aux pieds mon cadavre,
Mais sauve le Trouvère!

LE COMTE
Ah! Je voudrais encore rendre plus cruel
Le sort de cet infâme.
Par mille souffrances atroces
Lui donner cent fois la mort.

LEONORA
Ouvre mes veines . . .

LE COMTE
Plus tu l'aimes
Et plus s'exalte ma colère!

LEONORA
Foule aux pieds mon cadavre,
Mais sauve le Trouvère!
Ouvre mes veines . . .
(le Comte veut partir; Leonora le retient en s'accrochant à lui)

Comte!

LE COMTE
Ça suffit!

LEONORA
Grâce!

GRAF
Kein Preis der Welt
kann sie erlangen. Entferne dich!

LEONORA
Einen gibt es . . . einen nur!
Und ich . . . biete ihn dir.

GRAF
Erkläre dich, welchen Preis, sag!

LEONORA
(streckt ihm schmerzerfüllt die rechte Hand entgegen)
Mich selbst!

GRAF
Himmel! Was sagtest du?

LEONORA
Und ich werde
mein Versprechen erfüllen.

GRAF
Träume ich?

LEONORA
Öffne mir die Tür
zu seinem Gefängnis,
daß er mich höre. Laß das Opfer
entkommen, und ich bin die Deine.

CONTE
Prezzo non havvi alcuno
Ad ottenerla . . . Scostati . . .

LEONORA
Uno ve n'ha . . . sol uno! . . .
Ed io . . . te l'offro.

CONTE
Spiegati,
Qual prezzo, di'!

LEONORA
(stendendo la destra con dolore)
Me stessa!

CONTE
Ciel! . . . Tu dicesti? . . .

LEONORA
E compiere
Saprò la mia promessa.

CONTE
È sogno il mio?

LEONORA
Dischiudimi
La via fra quelle mura . . .
Ch'ei m'oda . . . Che la vittima
Fugga, e son tua.

COUNT
There is no price
which can buy it. Out of my way!

LEONORA
There is a price . . . only one,
and I offer it to you.

COUNT
Speak,
what is the price?

LEONORA
(extending her hands to him in anguish)
Myself!

COUNT
Heaven! You mean . . .?

LEONORA
And I shall keep
my promise.

COUNT
Is this a dream?

LEONORA
Open the way for me
beyond these walls,
let me speak to him, let the victim
escape, then I am yours.

LE COMTE
A aucun prix
Tu n'obtiendras ma grâce. Laisse-moi!

LEONORA
Il en est un pourtant,
Un seul . . . Et je te l'offre.

LE COMTE
Explique-toi,
Quel prix, dis-moi!

LEONORA
(étendant la main droite, douloureusement)
Moi-même!

LE COMTE
Ciel! Qu'as-tu dit?

LEONORA
Et je saurai
Tenir ma promesse.

LE COMTE
Est-ce un rêve?

LEONORA
Entrouve pour moi
Un passage entre ces murailles,
Afin qu'il m'entende,
Que la victime s'enfuie, et je suis à toi.

GRAF
Schwöre es!

LEONORA
Ich schwöre es vor Gott, dem
meine ganze Seele offenbar ist!

GRAF
(eilt zum Ausgang des Turmes)
Heda!

(Ein Wächter erscheint; während der Graf ihm etwas ins Ohr flüstert, trinkt Leonora das Gift, das in dem Ring enthalten ist.)

LEONORA
(Du wirst mich besitzen, aber kalt,
entseelt, leblos!)

GRAF
(kehrt zu Leonora zurück)
Er wird leben.

LEONORA
(Er wird leben! Der Jubel
raubt mir die Sprache, o Herr,
aber das wilde Schlagen
meines Herzens sagt dir Dank!
Mein Ende erwarte ich nun,
furchtlos und voller Freude.
Sterbend kann ich ihm sagen:
Gerettet bist du durch mich!)

CONTE
Lo giura.

LEONORA
Lo giuro a Dio, che l'anima
Tutta mi vede!

CONTE
(correndo all'uscio della torre)
Olà!

(Si presenta un custode; mentre il Conte gli parla all'orecchio, Leonora sugge il veleno chiuso nell'anello.)

LEONORA
(M'avrai, ma fredda, esanime,
Spoglia!)

CONTE
(a Leonora, tornando)
Colui vivrà.

LEONORA
(Vivrà! . . . Contende il giubilo
I detti a me, Signore . . .
Ma coi frequenti palpiti
Mercè ti rende il core!
Or il mio fine, impavida,
Piena di gioia attendo . . .
Potrò dirgli morendo:
Salvo tu sei per me!)

COUNT
Swear it!

LEONORA
I swear to God, who sees
my whole soul!

COUNT
(running to the gate of the tower)
Ho, there!

(A guard appears; while the Count is whispering to him, Leonora swallows the poison in her ring.)

LEONORA
(You shall have me, but cold
in death.)

COUNT
(turning to Leonora)
The man shall live.

LEONORA
(He shall live!
Joy silences my tongue, O Lord,
but the beating of my heart
speaks my thanks to Thee!
Fearless now and joyful,
I await my death.
I can tell him as I die:
"You have been saved through me!")

LE COMTE
Fais-en le serment.

LEONORA
Je le jure devant Dieu,
Dieu qui voit mon âme toute entière!

LE COMTE
(courant à la porte de la tour)
Oh là!

(un gardien se présente; tandis que le Comte lui parle à l'oreille, Leonora absorbe le poison que renferme son anneau)

LEONORA
(Je serai à toi, mais glacée,
Inanimée, morte!)

LE COMTE
(A Leonora, revenant sur ses pas)
Il vivra!

LEONORA
(Il vivra! Seigneur,
La joie m'empêche de parler,
Mais mon cœur qui bat si fort
Te rend grâce!
Maintenant, sans peur,
Avec joie même, j'attends la mort.
Je pourrai lui dire en mourant:
C'est moi qui t'ai sauvé!)

GRAF
Was sprichst du mit dir? Sage es mir,
sage es mir noch einmal;
es erscheint mir wie ein Wahngebilde,
was ich bis jetzt hörte.

LEONORA
(Er wird leben!)

GRAF
Du mein! Du mein! Wiederhole es,
erheitere mein zweifelndes Herz!
Oh! Ich kann es kaum glauben,
höre ich es auch von dir!

LEONORA
(Er wird leben! Der Jubel
raubt mir die Sprache, o Herr.
Sterbend kann ich ihm sagen:
Gerettet bist du durch mich!)

GRAF
Du mein! Du mein!
Ah! Ich kann es kaum glauben!

LEONORA
(Gerettet bist du durch mich! Ah!)
Gehen wir . . .

GRAF
Du hast es geschworen!

CONTE
Fra te che parli? . . . Volgimi,
Mi volgi il detto ancora,
O mi parrà delirio
Quanto ascoltai finora . . .

LEONORA
(Vivrà!)

CONTE
Tu mia! tu mia! . . . ripetilo,
Il dubbio cor serena . . .
Ah! ch'io lo credo appena,
Udendolo da te!

LEONORA
(Vivrà! . . . Contende il giubilo
I detti a me, Signore . . .
Potrò dirgli morendo:
Salvo tu sei per me!)

CONTE
Tu mia, tu mia!
Ah! ch'io lo credo appena!

LEONORA
(Salvo tu sei per me! Ah!)
Andiam . . .

CONTE
Giurasti! . . .

COUNT
What are you muttering? Tell me,
repeat your promise,
or what I heard from you before
will seem but a madman's ravings.

LEONORA
(He shall live!)

COUNT
You are mine, you are mine! Repeat it!
Quiet my doubting heart . . .
Ah, I can scarcely believe it,
even hearing it from you!

LEONORA
(He shall live!
Joy silences my tongue, O Lord . . .
I can tell him as I die:
"You have been saved through me!")

COUNT
You are mine, you are mine!
Ah, I can scarcely believe it!

LEONORA
("You have been saved through me!" Ah!)
Let us go . . .

COUNT
You have sworn . , .

LE COMTE
Que murmures-tu?
Parle-moi, parle-moi encore,
Ou tout ce que j'ai entendu
Me semblera être un songe.

LEONORA
(Il vivra!)

LE COMTE
Tu es à moi! A moi! Répète-le,
Apaise mon cœur qui doute.
Ah! Comme j'ai peine
A croire tes paroles!

LEONORA
(Il vivra! Seigneur,
La joie m'empêche de parler.
Je pourrai lui dire en mourant:
C'est moi qui t'ai sauvé!)

LE COMTE
Tu es à moi! A moi!
Ah! J'ai peine à le croire!

LEONORA
(C'est moi qui t'ai sauvé! Ah!)
Allons . . .

LE COMTE
Tu as juré!

LEONORA
Gehen wir . . .

GRAF
Denke daran!

LEONORA
Heilig ist mir mein Eid!
(Er wird leben! Der Jubel
raubt mir die Sprache, o Herr.
Sterbend kann ich ihm sagen:
Gerettet bist du durch mich!)

GRAF
Du mein! Du mein! Wiederhole es, *etc.*

(Sie gehen in den Turm.)

Zweites Bild: Ein finsterer Kerker

In einem Winkel ein Fenster mit einem Eisengitter. Im Hintergrund eine Tür. Ein mattes Licht hängt von der Wölbung herab.
Azucena liegt auf einer zerschundenen Decke; Manrico sitzt neben ihr.

Nr. 14 LETZTES FINALE

MANRICO
Mutter, schläfst du nicht?

AZUCENA
Ich rief den Schlaf schon oft herbei,
aber er flieht meine Augen! Ich bete.

LEONORA
Andiam . . .

CONTE
Pensaci! . . .

LEONORA
È sacra la mia fè!
(Vivrà! . . . Contende il giubilo
I detti a me, Signore . . .
Potrò dirgli morendo:
Salvo tu sei per me!)

CONTE
Tu mia! tu mia! . . . ripetilo, *ecc.*

(Entrano nella torre.)

Quadro secondo: Orrido carcere

In un canto finestra con inferriata. Porta nel fondo. Smorto fanale pendente dalla volta.
Azucena giace sopra una specie di rozza coltre; Manrico è seduto a lei dappresso.

N. 14 FINALE ULTIMO

MANRICO
Madre, non dormi?

AZUCENA
L'invocai più volte,
Ma fugge il sonno a queste luci! . . . Prego.

LEONORA
Let us go . . .

COUNT
Remember!

LEONORA
My word is sacred!
(He shall live!
Joy silences my tongue, O Lord . . .
I can tell him as I die:
"You have been saved through me!")

COUNT
You are mine, you are mine! Repeat it, *etc.*
(They go into the tower.)

LEONORA
Allons . . .

LE COMTE
N'oublie pas!

LEONORA
Ma parole est sacrée!
(Il vivra! Seigneur,
La joie m'empêche de parler.
Je pourrai lui dire en mourant:
C'est moi qui t'ai sauvé!)

LE COMTE
Tu es à moi! A moi! . . . Répète le, *etc.*
(ils pénètrent dans la tour)

Scene 2: A horrible prison

At one side there is a barred window; in the far wall, a door; a dim lamp hangs from the vaulted ceiling. Azucena lies on a rough pallet; Manrico is sitting near her.

No. 14 LAST FINALE

MANRICO
Mother? You're not asleep?

AZUCENA
I have called sleep to me,
but sleep will not come to my eyes! I am praying.

Scène 2: Un affreux cachot

Dans un coin une fenêtre avec des barreaux. Au fond une porte. Une lanterne à la lumière faible est suspendue à la voûte.
Azucena est allongée sur une vieille couverture; Manrico est assis près d'elle.

N° 14 DERNIER FINAL

MANRICO
Mère, tu ne dors pas?

AZUCENA
Plusieurs fois, j'ai invoqué le sommeil,
Mais il fuit mes paupières! Je prie.

MANRICO
Läßt die kalte Luft
deine Glieder schmerzen?

AZUCENA
Nein; ich will nur aus dieser Gruft
der Lebenden entkommen. Denn ich fühle
den Atem mir schwer werden!

MANRICO
(die Hände ringend)
Fliehen!

AZUCENA
(erhebt sich)
Verzage nicht! Mich können
die Grausamen nicht quälen!

MANRICO
Wie das?

AZUCENA
Siehst du? Die Hand des Todes
drückte mir schon ihr dunkles Zeichen
auf die Stirn!

MANRICO
Ach!

AZUCENA
Sie werden einen Leichnam finden,
stumm und kalt! . . .
Ein Skelett nur!

MANRICO
L'aura fredda è molesta
Alle tue membra forse?

AZUCENA
No; da questa
Tomba di vivi solo fuggir vorrei,
Perché sento il respiro soffocarmi! . . .

MANRICO
(torcendosi le mani)
Fuggir!

AZUCENA
(sorgendo)
Non attristarti.
Far di me strazio non potranno i crudi!

MANRICO
Ahi, come?

AZUCENA
Vedi? Le sue fosche impronte
M'ha già segnato in fronte
Il dito della morte!

MANRICO
Ahi!

AZUCENA
Troveranno
Un cadavere muto, gelido! . . . Anzi
Uno scheletro!

MANRICO
Perhaps the cold air
is bad for you?

AZUCENA
No. I only wish
I could flee this living tomb,
for here I suffocate!

MANRICO
(wringing his hands)
To flee!

AZUCENA
(rising)
Do not worry about me.
The monsters cannot harm me.

MANRICO
And why not?

AZUCENA
Don't you see? The finger of death
has already put its dark sign
upon my brow!

MANRICO
Ah!

AZUCENA
They will find
a corpse cold in death . . .
a skeleton!

MANRICO
Tu as froid,
Peut-être?

AZUCENA
Non; je voudrais seulement fuir ce tombeau
Où nous sommes ensevelis vivants,
Car je me sens suffoquer!

MANRICO
(se tordant les mains)
Fuir!

AZUCENA
(se dressant)
Ne sois pas triste!
Ces barbares ne pourront me martyriser!

MANRICO
Ah, comment?

AZUCENA
Ne vois-tu pas? Le doigt de la mort
A déjà marqué mon front
De sa sinistre empreinte!

MANRICO
Ah!

AZUCENA
Ils trouveront
Un cadavre muet, glacé!
Un squelette!

MANRICO
Halt ein!

AZUCENA
Hörst du nicht? Es kommen Leute.
Die Henker sind es . . . sie wollen mich
zum Scheiterhaufen führen! Verteidige deine Mutter!

MANRICO
Niemand,
sei ruhig . . .

AZUCENA
(ohne auf Manrico zu achten)
Der Scheiterhaufen!

MANRICO
Niemand kommt hierher.

AZUCENA
(mit Schaudern)
Der Scheiterhaufen!
Was für ein schreckliches Wort!

MANRICO
O Mutter! Mutter!

AZUCENA
Eines Tages trieb die wütende Menge
deine Großmutter zum Scheiterhaufen!
Sieh die schrecklichen Flammen!
Sie haben sie schon erfaßt! Das brennende Haar
sprüht schon die Funken in den Himmel!

MANRICO
Cessa!

AZUCENA
Non odi? . . . Gente appressa . . .
I carnefici son . . . Vogliono al rogo
Trarmi! . . . Difendi la tua madre!

MANRICO
Alcuno,
Ti rassicura . . .

AZUCENA
(senza badare a Manrico)
Il rogo!

MANRICO
Alcuno qui non volge.

AZUCENA
(con spavento)
Il rogo!
Parola orrenda!

MANRICO
Oh madre! Oh madre!

AZUCENA
Un giorno,
Turba feroce l'ava tua condusse
Al rogo! . . . Mira la terribil vampa!
Ella n'è tocca già! . . . Già l'arso crine
Al ciel manda faville! . . .

MANRICO
No more!

AZUCENA
Can you not hear? People are coming!
They are butchers . . . they will drag me
to the stake! Defend your mother!

MANRICO
There's no one;
take heart . . .

AZUCENA
(ignoring Manrico)
The stake!

MANRICO
Nobody is coming here.

AZUCENA
(fearfully)
The stake!
Monstrous word!

MANRICO
Oh, mother, mother!

AZUCENA
One day,
the fierce mob carried your grandmother
to the stake. See the terrifying flames!
They are already touching her . . . her burning hair
sends sparks into the air!

MANRICO
Arrête!

AZUCENA
Entends-tu? Des gens . . . Tout près!
Les bourreaux . . . Ils veulent
Me traîner au bûcher!

MANRICO
Personne,
Rassure-toi . . .

AZUCENA
(sans prêter attention à Manrico)
Le bûcher!

MANRICO
Personne ne vient par ici.

AZUCENA
(avec effroi)
Le bûcher!
Parole horrible!

MANRICO
Ô mère! Ô mère!

AZUCENA
Un jour, une foule furieuse
A conduit ton aïeule au bûcher!
Regarde la terrible flamme!
Déjà, elle l'entoure! Déjà
Ses cheveux en feu, au ciel,

Sieh die Augen, die aus ihren Höhlen hervortreten!
Wehe! Wer befreit mich
von diesen gräßlichen Bildern?
(Sie fällt, von Krämpfen geschüttelt, in die Arme Manricos.)

MANRICO
Wenn du mich noch liebst, wenn die Stimme
des Sohnes noch Macht hat über das Herz einer
so versuche, im Schlaf die Qualen der Seele [Mutter,
zu vergessen und Ruhe und Frieden zu finden.
(Er führt sie zu ihrem Lager zurück.)

AZUCENA
Ja, die Müdigkeit drückt mich nieder, o mein Sohn;
um Ruhe zu finden, schließe ich die Augen.
Doch wenn man die schrecklichen Flammen
des Scheiterhaufens sieht, so wecke mich.

MANRICO
Ruhe nur, o Mutter. Gott sende dir
weniger traurige Bilder in deinem Schlummer.

AZUCENA
(schon halb schlafend)
In unsere Berge kehren wir wieder zurück,
den alten Frieden werden wir dort wieder genießen.
Du wirst zu deiner Laute singen,
ich werde ruhen in friedlichem Schlaf.

MANRICO
Ruhe, o Mutter. Demütig und stumm
richte ich meine Gedanken zum Himmel empor.

Osserva le pupille
Fuor dall'orbita loro! . . . Ahi, chi mi toglie
A spettacol sì atroce?
(Cade tutta convulsa tra le braccia di Manrico.)

MANRICO
Se m'ami ancor, se voce
Di figlio ha possa d'una madre in seno,
Ai terrori dell'alma
Oblìo cerca nel sonno, e posa e calma.
(La conduce presso alla coltre.)

AZUCENA
Sì, la stanchezza m'opprime, o figlio;
Alla quiete io chiudo il ciglio . . .
Ma se del rogo arder si veda
L'orrida fiamma, destami allor.

MANRICO
Riposa, o madre: Iddio conceda
Men tristi immagini al tuo sopor.

AZUCENA
(tra il sonno e la veglia)
Ai nostri monti ritorneremo . . .
L'antica pace ivi godremo . . .
Tu canterai sul tuo liuto . . .
In sonno placido io dormirò . . .

MANRICO
Riposa, o madre: io prono e muto
La mente al cielo rivolgerò.

See her eyes,
tortured from their sockets! Ah, who can save me
from so atrocious a sight?
(She falls weeping into Manrico's arms.)

MANRICO
If you still love me, if a son's voice
still has power in a mother's breast,
seek oblivion in sleep,
seek peace and quiet in sleep.
(He leads her toward the bed.)

AZUCENA
Yes, weariness weighs upon me, o my son.
Now I shall go to sleep,
but if you see the horrid flames
rise up, then awaken me.

MANRICO
Rest now, mother – may God grant
less melancholy visions to your slumber.

AZUCENA
(between sleeping and waking)
Again to our mountains we shall return,
there we shall know the old, old peace.
You will sing with your lute,
and I shall rest in tranquil sleep.

MANRICO
Rest, o mother, while I lie here
in silent prayer to God.

Lancent des étincelles! Observe ses pupilles
Elles sont exorbitées! Ah,
Qui peut m'éloigner d'un spectacle si atroce?
(elle tombe toute convulsée dans le bras de Manrico)

MANRICO
Si tu m'aimes encore, si la voix de ton fils
Peut soulager ton cœur de mère,
Cherche l'oubli dans le sommeil
Apaise les terreurs de ton âme, repose-toi et calme-
(Il la conduit près de la couverture) [toi.

AZUCENA
Oui, la fatigue m'opprime, ô fils;
En paix, je ferme les yeux.
Mais si l'horrible flamme du bûcher s'élève,
Alors, réveille-moi.

MANRICO
Repose-toi, ô ma mère: que Dieu accorde
A ton sommeil de moins funestes images.

AZUCENA
(presqu'endormie)
Nous retournerons à nos montagnes,
Nous y retrouverons la paix d'autrefois.
Tu chanteras sur ton luth,
Je dormirai d'un sommeil paisible.

MANRICO
Repose-toi, ô ma mère: moi, en silence je me recueille
Et je me tourne vers le ciel.

(Azucena schläft ein. Manrico bleibt neben ihr knien. Die Tür öffnet sich und Leonora kommt herein.)

MANRICO
Wie? Täuscht mich das schwache Licht?

LEONORA
Ich bin es, Manrico . . .

MANRICO
O meine Leonora!

LEONORA
Mein Manrico!

MANRICO
Solch übergroße Freude vergönnst du mir,
o gütiger Gott, bevor ich sterbe?

LEONORA
Du wirst nicht sterben. Ich komme, um dich zu retten!

MANRICO
Wie? Um mich zu retten? Ist das wahr?

LEONORA
Leb wohl! Zögere nicht!
Beeile dich . . . Geh!
(Sie weist ihn zur Tür.)

(Azucena si addormenta. Manrico resta genuflesso accanto a lei. Si apre la porta ed entra Leonora.)

MANRICO
Che! . . . Non m'inganna quel fioco lume? . . .

LEONORA
Son io, Manrico . . .

MANRICO
Oh, mia Leonora!

LEONORA
Mio Manrico!

MANRICO
Ah, mi concedi, pietoso Nume,
Gioia sì grande anzi ch'io mora?

LEONORA
Tu non morrai . . . Vengo a salvarti . . .

MANRICO
Come! . . . A salvarmi? . . . Fia vero!

LEONORA
Addio . . .
Tronca ogn'indugio . . . T'affretta . . . Parti . . .
(accennandogli la porta)

(Azucena falls asleep as Manrico kneels beside her. The door opens and Leonora enters.)

MANRICO
Heaven! Can it be? In this pale light . . .

LEONORA
It is I, Manrico!

MANRICO
Oh, my Leonora!

LEONORA
My Manrico!

MANRICO
Ah, dost Thou grant me, merciful God,
so great a joy before I die?

LEONORA
You shall not die. I have come to save you!

MANRICO
What? To save me? If it could be!

LEONORA
Farewell.
You must not delay. Hasten . . . go!
(pointing to the door)

(Azucena s'endort, Manrico reste agenouillé près d'elle, la porte s'ouvre et Leonora entre)

MANRICO
Que vois-je! Cette faible lumière ne me trompe-t-elle [pas?

LEONORA
C'est moi, Manrico . . .

MANRICO
Ô, ma Leonora!

LEONORA
Mon Manrico!

MANRICO
Ah, Dieu de bonté, se peut-il que tu m'accordes,
Avant ma mort, une si grande joie?

LEONORA
Tu ne mourras pas. Je viens te sauver!

MANRICO
Comment! Me sauver? Est-ce vrai?

LEONORA
Adieu! Abrège tout retard!
Hâte-toi! Pars!
(elle lui montre la porte)

MANRICO
Und du kommst nicht?

LEONORA
Ich muß bleiben!

MANRICO
Bleiben!

LEONORA
Geh! Fliehe!

MANRICO
Nein!

LEONORA
(versucht, ihn zum Ausgang zu ziehen)
Wehe dir, wenn du zögerst!

MANRICO
Nein!

LEONORA
Dein Leben!

MANRICO
Ich verachte es!

LEONORA
Geh fort! Geh fort!

MANRICO
E tu non vieni?

LEONORA
Restar degg'io! . . .

MANRICO
Restar! . . .

LEONORA
Deh! . . . Fuggi! . . .

MANRICO
No . . .

LEONORA
(cercando di trarlo verso l'uscio)
Guai se tardi!

MANRICO
No . . .

LEONORA
La tua vita! . . .

MANRICO
Io la disprezzo!

LEONORA
Parti! Parti!

MANRICO
And aren't you coming?

LEONORA
I must stay!

MANRICO
Stay!

LEONORA
Ah, go quickly!

MANRICO
No!

LEONORA
(trying to pull him toward the door)
Woe if you wait!

MANRICO
No!

LEONORA
It's your life!

MANRICO
I care nothing for my life.

LEONORA
Leave now, leave!

MANRICO
Et toi, tu ne viens pas?

LEONORA
Moi, je dois rester!

MANRICO
Rester!

LEONORA
Ah! Fuis!

MANRICO
Non!

LEONORA
(cherchant à l'entraîner vers la porte)
Gare! Si tu tardes!

MANRICO
Non!

LEONORA
Ta vie!

MANRICO
Je la méprise!

LEONORA
Pars! Pars!

MANRICO
Nein!

LEONORA
Dein Leben!

MANRICO
Ich verachte es!
Doch, schau mir in die Augen, o Leonora!
Von wem erhieltest du es? Und um welchen Preis?
Du willst nicht reden? Furchtbarer Gedanke!
Von meinem Rivalen! Ich verstehe, ich verstehe!
Die Schändliche hat unsere Liebe verraten,
ihr Herz verkauft, das mir die Treue schwor!

LEONORA
Oh, wie der Zorn dich verblendet!
Wie ungerecht, wie grausam du zu mir bist!
Hör auf mich, flieh, oder du bist verloren!
Und nicht einmal der Himmel kann dich retten!

AZUCENA
(im Schlaf)
Ah!
In unsere Berge kehren wir wieder zurück,
den alten Frieden werden wir dort wieder genießen.
Du wirst zu deiner Laute singen,
ich werde ruhen in friedlichem Schlaf.

LEONORA
Oh, fliehe, flieh . . .

MANRICO
No!

LEONORA
La tua vita!

MANRICO
Io la disprezzo!
Pur . . . figgi, o donna, in me gli sguardi! . . .
Da chi l'avesti? Ed a qual prezzo? . . .
Parlar non vuoi? . . . Balen tremendo! . . .
Dal mio rivale! . . . Intendo, intendo!
Ha quest'infame l'amor venduto . . .
Venduto un core che mio giurò!

LEONORA
Oh, come l'ira ti rende cieco!
Oh, quanto ingiusto, crudel sei meco!
T'arrendi, fuggi, o sei perduto!
Nemmeno il cielo salvar ti può!

AZUCENA
(dormendo)
Ah!
Ai nostri monti ritorneremo . . .
L'antica pace ivi godremo . . .
Tu canterai sul tuo liuto . . .
In sonno placido io dormirò . . .

LEONORA
Ah! Fuggi, fuggi!

MANRICO
No!

LEONORA
It's your life!

MANRICO
I care nothing for my life.
Now, woman, look into my eyes!
How have you done this? At what price?
You won't speak? Monstrous thought!
From my rival! I understand, I understand!
This wretch has sold her love,
sold the heart she swore was mine!

LEONORA
Oh, how wrath has blinded you!
Ah, how unjust, how cruel you are!
Go now – flee, or you are lost!
Not even heaven could save you then!

AZUCENA
(sleeping)
Ah!
Again to our mountains we shall return,
there we shall know the old, old peace.
You will sing with your lute,
and I shall rest in tranquil sleep.

LEONORA
Oh, flee, flee!

MANRICO
Non!

LEONORA
Ta vie!

MANRICO
Je la méprise! Ô Leonora,
Pose tes regards sur moi!
Qui t'a accordé ma vie? Et à quel prix?
Tu ne veux pas parler?
Oh! L'horrible pensée! Mon rival! Je comprends!
Infâme, tu as trahi l'amour . . .
Tu as trahi l'amour que tu m'avais donné!

LEONORA
Oh! Comme la colère t'aveugle!
Oh! Combien tu es injuste et cruel envers moi!
Cède, fuis ou tu es perdu!
Même le ciel ne peut te sauver!

AZUCENA
(endormie)
Ah!
Nous retournerons à nos montagnes,
Nous y retrouverons la paix d'autrefois.
Tu chanteras sur ton luth,
Je dormirai d'un sommeil paisible.

LEONORA
Ah! Fuis, fuis!

MANRICO
Nein!

LEONORA
. . . oder du bist verloren!
Und nicht einmal der Himmel kann dich retten!

MANRICO
Die Schändliche hat unsere Liebe verraten,
ihr Herz verkauft, das mir die Treue schwor!
(Leonora ist Manrico zu Füßen gefallen.)
Entferne dich!

LEONORA
Stoß mich nicht zurück!
Siehst du? Schwach und entkräftet
sinke ich.

MANRICO
Geh! Ich verabscheue dich!
Ich verfluche dich!

LEONORA
Ah! Halt ein, halt ein!
Nicht mich zu verfluchen,
sondern für mich zu Gott zu beten,
ist jetzt die Stunde!

MANRICO
Ein kalter Schauer
befällt meine Brust!

MANRICO
No!

LEONORA
O sei perduto!
Nemmeno il cielo salvar ti può!

MANRICO
Ha quest'infame l'amor venduto . . .
Venduto un cor, che mio giurò!
(Leonora è caduta ai piedi di Manrico.)
Ti scosta!

LEONORA
Non respingermi . . .
Vedi? . . . Languente, oppressa,
Io manco . . .

MANRICO
Va . . . ti abbomino . . .
Ti maledico . . .

LEONORA
Ah, cessa, cessa!
Non d'imprecar, di volgere
Per me la prece a Dio
È questa l'ora!

MANRICO
Un brivido
Corse nel petto mio!

MANRICO
No!

LEONORA
Or you are lost!
Not even heaven could save you then!

MANRICO
This wretch has sold her love,
sold the heart she swore was mine!
(Leonora falls at Manrico's feet.)
Get away!

LEONORA
Do not repulse me!
Don't you see? I am weak, oppressed,
I am dying.

MANRICO
Go . . . I despise you!
I curse you!

LEONORA
Ah, no more, no more!
This is not the moment
to revile me, but rather
to pray to God for me!

MANRICO
A chill
runs through my heart!

MANRICO
Non!

LEONORA
. . . Ou tu es perdu!
Même le ciel ne peut te sauver!

MANRICO
Infâme, tu as trahi l'amour . . .
Trahi, l'amour que tu m'avais donné!
(Leonora est tombée aux pieds de Manrico)
Eloigne-toi de moi!

LEONORA
Ne me repousse pas . . .
Ne vois-tu pas? Languissante,
Accablée, je chancelle . . .

MANRICO
Va! Je te hais!
Je te maudis!

LEONORA
Ah, cesse, cesse!
Ce n'est pas l'heure des reproches,
Il est temps pour moi
De prier Dieu!

MANRICO
Un frisson
Me glace le cœur!

LEONORA
(fällt vornüber)
Manrico!

MANRICO
(eilt herbei, um sie aufzurichten)
Geliebte, entdecke mir . . .
Erzähle!

LEONORA
Ich trage den Tod in mir . . .

MANRICO
Den Tod!

LEONORA
Die Wirkung des Giftes
trat schneller ein,
als ich dachte!

MANRICO
O Himmel!

LEONORA
Fühle . . . Die Hand ist kalt . . .
(faßt sich an die Brust)
Aber hier . . . hier drinnen
brennt ein wildes Feuer!

MANRICO
O Himmel! Was hast du getan?

LEONORA
(Cade bocconi.)
Manrico!

MANRICO
(accorrendo a sollevarla)
Donna, svelami . . .
Narra . . .

LEONORA
Ho la morte in seno . . .

MANRICO
La morte! . . .

LEONORA
Ah, fu più rapida
La forza del veleno
Ch'io non pensava!

MANRICO
Oh fulmine!

LEONORA
Senti . . . La mano è gelo . . .
(toccandosi il petto)
Ma qui . . . qui foco terribil
Arde! . . .

MANRICO
Che festi, o cielo!

LEONORA
(collapsing)
Manrico!

MANRICO
(rushing to help her)
Woman, what is it . . .
tell me!

LEONORA
Death lurks within my breast!

MANRICO
Death!

LEONORA
Ah, the poison
has taken effect more quickly
than I thought!

MANRICO
Oh, God!

LEONORA
Feel! My hand is ice . . .
(touching her breast)
but here, a horrid fire
is burning . . .

MANRICO
What have you done? Oh, heaven!

LEONORA
(elle s'affaisse)
Manrico!

MANRICO
(accourant pour la soutenir)
Leonora, parle . . .
Raconte moi . . .

LEONORA
La mort est en moi.

MANRICO
La mort!

LEONORA
Ah, l'effet du poison
Est plus rapide
Que je ne le pensais!

MANRICO
Oh, ciel!

LEONORA
Sens, ma main est glacée,
(touchant sa poitrine)
Mais ici . . . ici
Brûle un feu terrible!

MANRICO
Qu'as-tu fait, ô ciel!

LEONORA
Eher als mit dem anderen leben,
wollte ich als die Deine sterben!

MANRICO
Und ich Unseliger! Ich wagte es,
diesen Engel zu verfluchen!

LEONORA
Ich habe keine Kraft mehr!

MANRICO
Ach! Die Unglückliche!
(Der Graf tritt ein und bleibt auf der Schwelle stehen.)

LEONORA
Der Augenblick ist gekommen . . . Ich sterbe . . .
(drückt Manrico die Hand zum Zeichen des Abschieds)
Manrico!

MANRICO
Himmel!

GRAF
(Ah!)

LEONORA
Deine Gnade erflehe ich nun,
Vater im Himmel.

GRAF
(Ah! Täuschen wollte sie mich,
für ihn wollte sie sterben!)

LEONORA
Prima che d'altri vivere,
Io volli tua morir!

MANRICO
Insano! . . . Ed io quest'angelo
Osava maledir!

LEONORA
Più non resisto!

MANRICO
Ahi misera! . . .
(Entra il Conte e si ferma sulla soglia.)

LEONORA
Ecco l'istante! . . . Io moro . . .
(stringendogli la destra in segno di addio)
Manrico!

MANRICO
Ciel!

CONTE
(Ah!)

LEONORA
Or la tua grazia,
Padre del cielo imploro.

CONTE
(Ah! volle me deludere,
E per costui morir!)

LEONORA
Rather than live as another's,
I chose to die as your love!

MANRICO
I am mad! To think I dared
to curse this angel!

LEONORA
I can stand it no longer!

MANRICO
Ah, poor woman!
(The Count enters, stopping on the threshold.)

LEONORA
This is the moment . . . I am dying . . .
(grasping Manrico's hand in a sign of farewell)
Manrico!

MANRICO
Heavens!

COUNT
(Ah!)

LEONORA
O Father in heaven,
I implore Thy mercy!

COUNT
(Ah, she betrayed me,
she is dying for him!)

LEONORA
Plutôt que vivre en étant à un autre,
J'ai voulu mourir en restant à toi!

MANRICO
Insensé! Moi qui ôsais
Maudire cet ange!

LEONORA
Je suis à bout de forces!

MANRICO
Ah! Malheureuse!
(le Comte entre et s'arrête sur le seuil)

LEONORA
Voici l'instant fatal! Je meurs . . .
(en serrant la main de Manrico en signe d'adieu)
Manrico!

MANRICO
Ciel!

LE COMTE
(Ah!)

LEONORA
Père du ciel, à présent
J'implore ta grâce.

LE COMTE
(Ah! Elle a voulu me tromper,
Et mourir pour celui-ci!)

LEONORA
(schwer atmend)
Eher als mit dem anderen leben,
wollte ich als die Deine sterben!

MANRICO
Und ich Unseliger! Ich wagte es,
diesen Engel zu verfluchen!

GRAF
(Ah! Täuschen wollte sie mich,
für ihn wollte sie sterben!)

LEONORA
Manrico!

MANRICO
Leonora!

LEONORA
Leb wohl, ich sterbe . . .

MANRICO
Ach! Die Unglückliche!

GRAF
(Ah! Sterben!)
(Leonora stirbt.)

GRAF
(zu den Wachen, auf Manrico weisend)
Man führe ihn zum Schafott!

LEONORA
(con affanno)
Prima che d'altri vivere,
Io volli tua morir!

MANRICO
Insano! . . . Ed io quest'angelo
Osava maledir!

CONTE
(Ah! volle me deludere,
E per costui morir!)

LEONORA
Manrico!

MANRICO
Leonora!

LEONORA
Addio . . . Io moro . . .

MANRICO
Ah! ahi misera!

CONTE
(Ah! morir!)
(Leonora spira.)

CONTE
(additando Manrico agli armati)
Sia tratto al ceppo!

LEONORA
(with her last breath)
Rather than live as another's,
I chose to die as your love!

MANRICO
I am mad! To think I dared
to curse this angel!

COUNT
(Ah, she betrayed me,
she is dying for him!)

LEONORA
Manrico!

MANRICO
Leonora!

LEONORA
Farewell! I am dying . . .

MANRICO
Ah, ah, wretched woman!

COUNT
(Ah! To die!)
(Leonora dies.)

COUNT
(pointing out Manrico to the guards)
Take him to the block!

LEONORA
(essoufflée)
Plutôt que vivre
Je préfère mourir!

MANRICO
Insensé! Moi qui ôsais
Maudire cet ange!

LE COMTE
(Ah! Elle a voulu me tromper
Et mourir pour celui-ci!)

LEONORA
Manrico!

MANRICO
Leonora!

LEONORA
Adieu! Je meurs . . .

MANRICO
Ah! Hélas, malheureuse!

LE COMTE
(Ah! Mourir!)
(Leonora expire)

LE COMTE
(désignant Manrico à ses hommes d'armes)
Qu'il soit décapité!

MANRICO
(wird von den Wachen abgeführt)
Mutter! O Mutter, leb wohl!

AZUCENA
(erwacht)
Manrico! Wo ist mein Sohn?

GRAF
Dem Tode eilt er entgegen!

AZUCENA
Ah, halt ein! Hör mich an!

GRAF
(zerrt Azucena ans Fenster)
Siehst du?

AZUCENA
O Himmel!

GRAF
Er ist tot!

AZUCENA
Er war dein Bruder!

GRAF
Er! Welch Entsetzen! . . .

MANRICO
(partendo tra gli armati)
Madre! Oh madre, addio!

AZUCENA
(destandosi)
Manrico! . . . Ov'è mio figlio?

CONTE
A morte ei corre!

AZUCENA
Ah ferma! . . . M'odi!

CONTE
(trascinando Azucena verso la finestra)
Vedi?

AZUCENA
Cielo!

CONTE
È spento!

AZUCENA
Egli era tuo fratello! . . .

CONTE
Ei! . . . Quale orror! . . .

MANRICO
(leaving with the guards)
Mother! Oh, mother, farewell!

AZUCENA
(awaking)
Manrico! Where is my son?

COUNT
He is going to his death!

AZUCENA
Ah, wait! Listen to me!

COUNT
(dragging Azucena to the window)
Do you see?

AZUCENA
Oh, heaven!

COUNT
He is dead!

AZUCENA
He was your brother!

COUNT
He! What horror!

MANRICO
(sortant entre les gardes)
Mère! Ô ma mère, adieu!

AZUCENA
(se dressant)
Manrico! Où est mon fils?

LE COMTE
Il court à la mort!

AZUCENA
Ah arrête! Ecoute moi!

LE COMTE
(en traînant Azucena vers la fenêtre)
Tu vois?

AZUCENA
Ciel!

LE COMTE
Il est mort!

AZUCENA
C'était ton frère!

LE COMTE
Oh! Quelle horreur!

AZUCENA
Du bist gerächt, o Mutter!
(Sie fällt vor dem Fenster zu Boden.)

GRAF
(voll Grauen)
Und ich lebe noch!

AZUCENA
Sei vendicata, o madre!
(Cade ai piedi della finestra.)

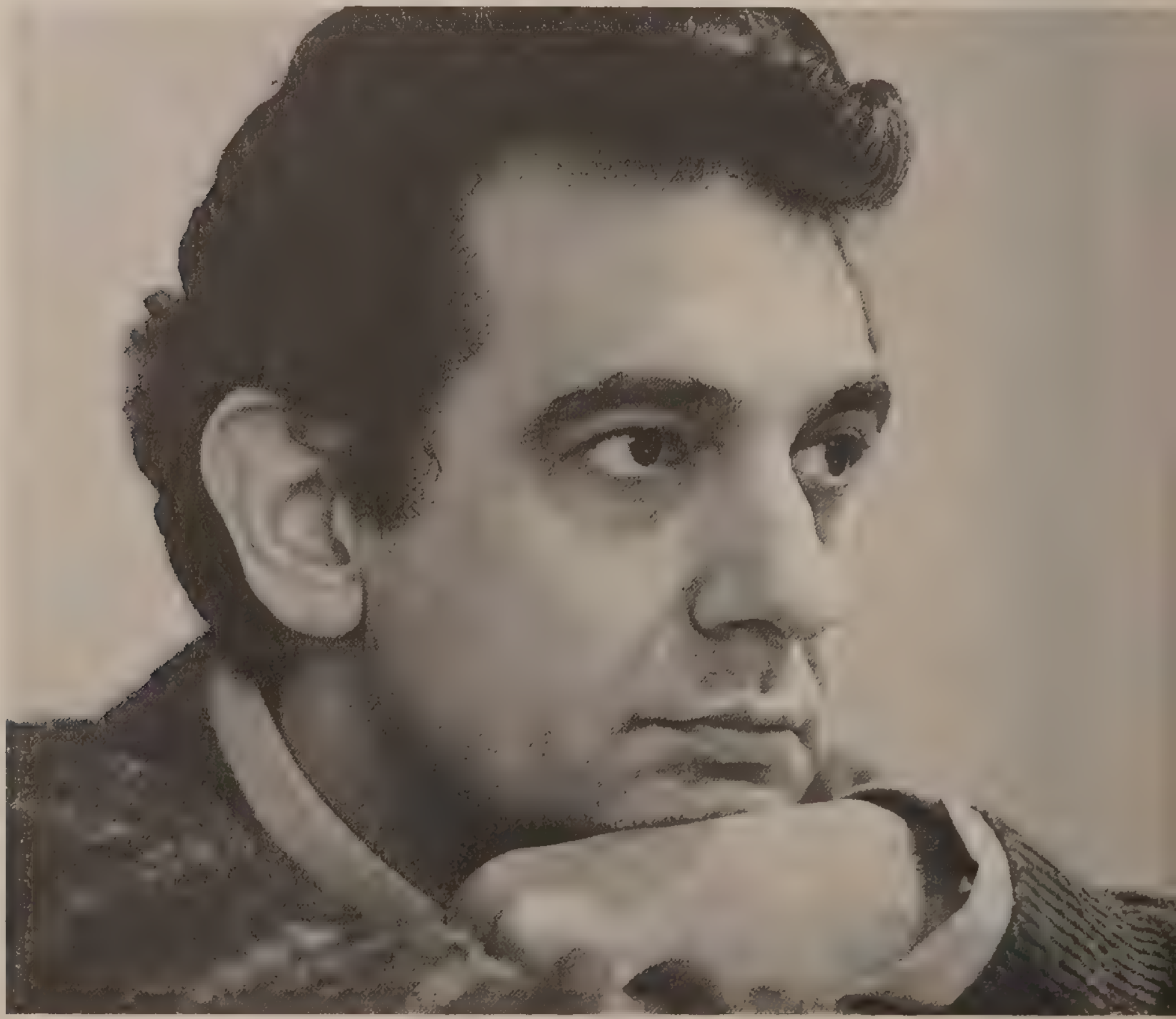
CONTE
(inorridito)
E vivo ancor!

AZUCENA
You are avenged, o mother!
(She falls beside the window.)

COUNT
(horrified)
Yet I must live!

AZUCENA
Tu es vengée, ô ma mère!
(elle tombe devant la fenêtre)

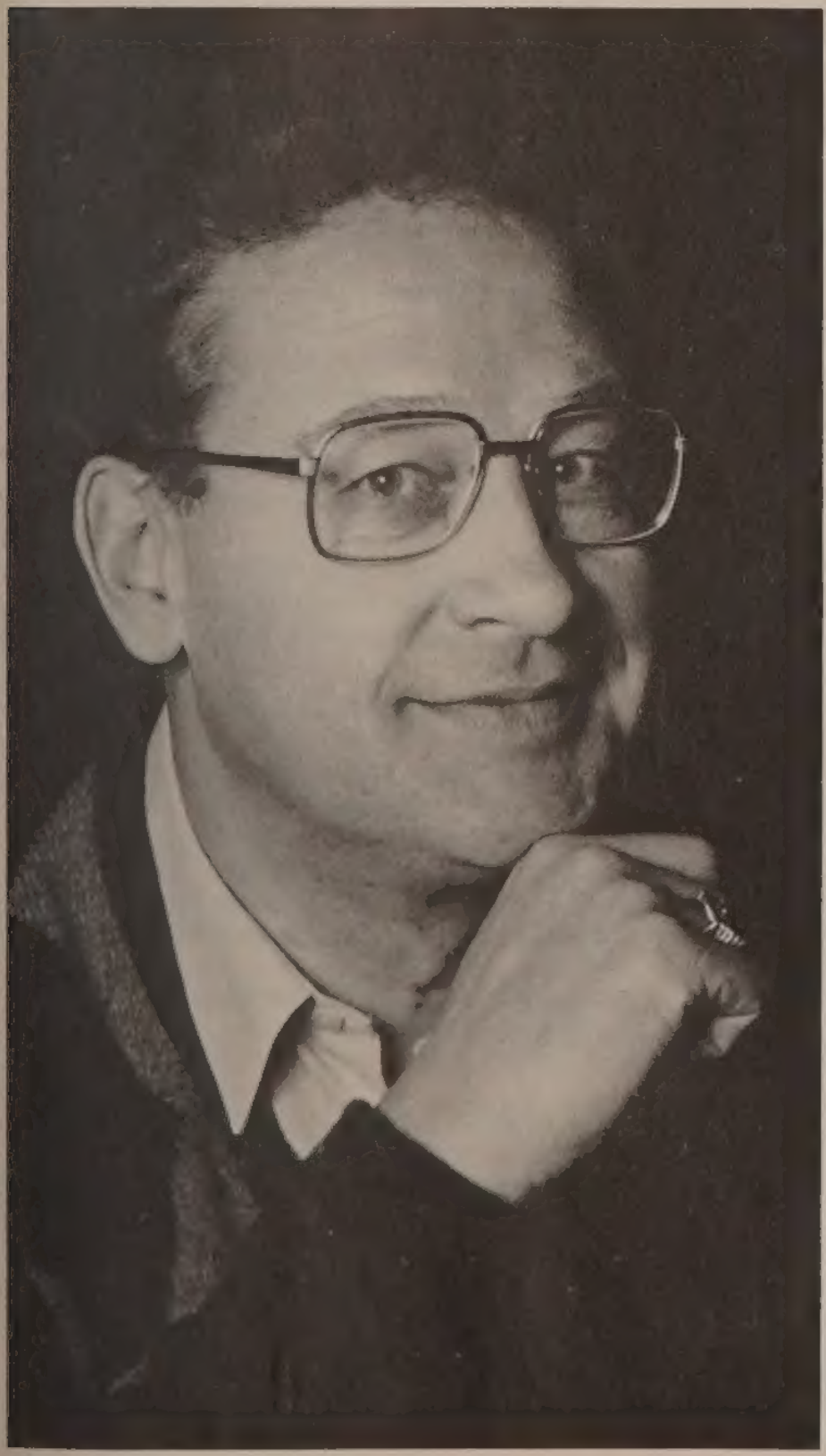
LE COMTE
(plein d'horreur)
Et je vis encore!



ROSALIND PLOWRIGHT

BRIGITTE FASSBAENDER

GIORGIO ZANCANARO



DDD

Produktion · Production · Directeurs de production
Direttori di produzione: Günther Breest; Robert Leslie
Aufnahmeleitung · Recording Supervision · Directeur de l'enregistrement ·Direttore dell'incisione: Hans Weber
Tonmeister · Recording Engineer · Ingénieur du son
Ingegnere del suono: Klaus Scheibe
Schnitt · Editing · Montage sonore · Montaggio sonoro:
Klaus Behrens
Coordination: Claudia Hamann

℗ 1984 Polydor International GmbH, Hamburg
© 1984 Dr. Peter Ross; Dr. Roger Parker;
Sylviane Falcinelli; Prof. Dr. Fedele D'Amico;
Dr. Gabriele Cervone

Deutsche Übersetzung des Librettos:
© 1984 Dr. Reinhard Müller
English translation of the libretto by Dale McAdoo
© 1970, RCA Records. Reprinted by permission
Traduction française du livret:
© 1984 Marie-Ange Guardiolle/Henriette Rouffeteau

Redaktion · Booklet Editor · Rédaction · Redazione:
Roswita Cervone

Box Cover Photo: © 1984 Stan Fellerman, New York

Booklet Cover Photo: Reinhart Wolf, Hamburg
Artist Photos: Silvia Lelli Masotti
Photo Rosalind Plowright: Fritz Curzon, London

Illustrations: Archivio Storico Ricordi, Milano

S. 45: Bühnenbildentwurf von · Stage set by
Maquette de décors de · Scena di Carlo Ferrario
Design: Werner Koberstein, Hamburg
Art Direction: Franz Neuß

⊙ 413 355-1 GH 3 (3 LP)
413 355-4 GH 2 (2 MC)

Das Compact Disc Digital Audio System bietet die bestmögliche Klangwiedergabe – auf einem kleinen, handlichen Tonträger.

Die überlegene Eigenschaft der Compact Disc beruht auf der Kombination von Laser-Abtastung und digitaler Wiedergabe. Die von der Compact Disc gebotene Qualität ist somit unabhängig von dem technischen Verfahren, das bei der Aufnahme eingesetzt wurde.

Auf der Rückseite der Verpackung kennzeichnet ein Code aus drei Buchstaben die Technik, die bei den drei Stationen Aufnahme, Schnitt/Abmischung und Überspielung zum Einsatz gekommen ist:

DDD Digitales Tonbandgerät bei der Aufnahme, bei Schnitt und/oder Abmischung, bei der Überspielung.

ADD Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme; digitales Tonbandgerät bei Schnitt und/oder Abmischung und bei der Überspielung.

AAD Analoges Tonbandgerät bei der Aufnahme und bei Schnitt und/oder Abmischung; digitales Tonbandgerät bei der Überspielung.

Die Compact Disc sollte mit der gleichen Sorgfalt gelagert und behandelt werden wie die konventionelle Langspielplatte.

Eine Reinigung erübrigt sich, wenn die Compact Disc nur am Rande angefaßt und nach dem Abspielen sofort wieder in die Spezialverpackung zurückgelegt wird. Sollte die Compact Disc Spuren von Fingerabdrücken, Staub oder Schmutz aufweisen, ist sie mit einem sauberen, fusselfreien, weichen und trockenen Tuch (geradlinig von der Mitte zum Rand) zu reinigen. Bitte keine Lösungs- oder Scheuermittel verwenden!

Bei Beachtung dieser Hinweise wird die Compact Disc ihre Qualität dauerhaft bewahren.

The Compact Disc Digital Audio System offers the best possible sound reproduction – on a small, convenient sound-carrier unit.

The Compact Disc's superior performance is the result of laser-optical scanning combined with digital playback, and is independent of the technology used in making the original recording.

This recording technology is identified on the back cover by a three-letter code:

DDD Digital tape recorder used during session recording, mixing and/or editing, and mastering (transcription).

ADD Analogue tape recorder used during session recording; digital tape recorder used during subsequent mixing and/or editing and during mastering (transcription).

AAD Analogue tape recorder used during session recording and subsequent mixing and/or editing; digital tape recorder used during mastering (transcription).

In storing and handling the Compact Disc, you should apply the same care as with conventional records.

No further cleaning will be necessary if the Compact Disc is always held by the edges and is replaced in its case directly after playing. Should the Compact Disc become soiled by fingerprints, dust or dirt, it can be wiped (always in a straight line, from centre to edge) with a clean and lint-free, soft, dry cloth. No solvent or abrasive cleaner should ever be used on the disc.

If you follow these suggestions, the Compact Disc will provide a lifetime of pure listening enjoyment.

"WARNING: Copyright subsists in all recordings under this label. Any unauthorized rental, broadcasting, public performance, copying or recording in any manner whatsoever will constitute infringement of such copyright and will render the infringer liable to an action at law. In case there is a perception institution in the relevant country entitled to grant licences for the use of recordings for public performance or broadcasting, such licences may be obtained from such institution. (For the United Kingdom: Phonographic Performance Ltd., Ganton House, 14–22 Ganton Street, London W1V 1LB)".

Le système Compact Disc Digital Audio
permet la meilleure reproduction sonore possible à partir d'un support de son de format réduit et pratique.
Les remarquables performances du Compact Disc sont le résultat de la combinaison unique du système numérique et de la lecture laser optique, indépendamment des différentes techniques appliquées lors de l'enregistrement.
Ces techniques sont identifiées au verso de la couverture par un code à trois lettres:

DDD Utilisation d'un magnétophone numérique pendant les séances d'enregistrement, le mixage et/ou le montage et la gravure.

ADD Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement, utilisation d'un magnétophone numérique pendant le mixage et/ou le montage et la gravure.

AAD Utilisation d'un magnétophone analogique pendant les séances d'enregistrement et le mixage et/ou le montage, utilisation d'un magnétophone numérique pendant la gravure.

Pour obtenir les meilleurs résultats, il est indispensable d'apporter le même soin dans le rangement et la manipulation du Compact Disc qu'avec le disque microsillon.
Il n'est pas nécessaire d'effectuer de nettoyage particulier si le disque est toujours tenu par les bords et est replacé directement dans son boîtier après l'écoute. Si le Compact Disc porte des traces d'empreintes digitales, de poussière ou autres, il peut être essuyé, toujours en ligne droite, du centre vers les bords, avec un chiffon propre, doux et sec qui ne s'effiloche pas. Tout produit nettoyant, sólvant ou abrasif doit être proscrit.
Si ces instructions sont respectées, le Compact Disc vous donnera une parfaite et durable restitution sonore.

Il sistema audio-digitale del Compact Disc
offre la migliore riproduzione del suono su un piccolo e comodo supporto.
La superiore qualità del Compact Disc è il risultato della scansione con l'ottica laser, combinata con la riproduzione digitale ed è indipendente dalla tecnica di registrazione utilizzata in origine.
Questa tecnica di registrazione è identificata sul retro della confezione da un codice di tre lettere:

DDD Si riferisce all'uso del registratore digitale durante le sedute di registrazione, mixing e/o editing, e masterizzazione.

ADD Sta ad indicare l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione, e del registratore digitale per il successivo mixing e/o editing e per la masterizzazione.

AAD Riguarda l'uso del registratore analogico durante le sedute di registrazione e per il successivo mixing e/o editing, e del registratore digitale per la masterizzazione.

Per una migliore conservazione, nel trattamento del Compact Disc, è opportuno usare la stessa cura riservata ai dischi tradizionali.
Non sarà necessaria nessuna ulteriore pulizia, se il Compact Disc verrà sempre preso per il bordo e rimesso subito nella sua custodia dopo l'ascolto. Se il Compact Disc dovesse sporcarsi con impronte digitali, polvere o sporcizia in genere, potrà essere pulito con un panno asciutto, pulito, soffice e senza sfilacciature, sempre dal centro al bordo, in linea retta. Nessun solvente o pulitore abrasivo deve essere mai usato sul disco.
Seguendo questi consigli, il Compact Disc fornirà, per la durata di una vita, il godimento del puro ascolto.

Compact Disc is manufactured by PolyGram in Hanover, West Germany
Printed in West Germany by / Imprimé en Allemagne par Neef, Wittingen
Made in West Germany

413 355-2 GH

Deutsche Grammophon